Carlos Álvarez

Metal XXI

METAL XXI

& beyond

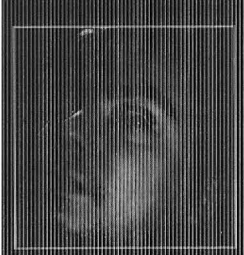
Luis A. Abad
Carlos Álvarez

Prólogo de Dino Cazares - Fear Factory

Pantera Korn Deftones Coal Chamber Nine Inch Nails Incubus Limp Bizkit Tool Orgy Napalm Death Red Hot Chilli Peppers Atari Teenage Riot Primus Nirvana System Of A Down Godflesh Pitch Shifter Fugazi Faith No More Rage Against the Machine...



Luis Angel Abad
(Tudela, 1970)
Licenciado en Bellas Artes. Colabora en La Cartelera Levante (NEO) y Mondo Sonoro. Ha sido redactor jefe de Rocksi! Magazine y ha colaborado en Ajoblanco, 2000 Maníacos, Fancomic, El Vendedor de Pararrayos y Ruta 66, publicación con la que ganó un concurso de artículos de ámbito nacional en el año 1997. En el ámbito académico ha publicado en la colección Eutopías, *El rock y su doble* (Ed. Episteme), tiene publicado por el gobierno de Navarra un poemario en 1995 y está a punto de presentar una tesis doctoral dirigida por Jenaro Talens y Luis Puig (*Las Culturas del Rock*, Pretextos, 1999).



Carlos Alvarez
(El Aaiun, Marruecos, 1972)
Licenciado en Filosofía. Director de Rock Sí! Magazine y colaborador habitual de publicaciones como Mondo Sonoro, 2000 Maníacos, Mundo Canalla o Quatermass . Director del programa radiofónico Cielo Azul Sobre Marte (Radio Funny) y colaborador del programa de Canal Satélite Digital *Red Infernal* (Canal C:). En 1998 publicó el libro sobre el cineasta Sam Raimi *Posesión Infernal* (Ed. Midons).

Metal XXI

Luis A. Abad y Carlos Álvarez

avantpress 2000

© 2000 Avantpress Edicions
C/ Dels Tomasos, 17 - 1ºD. 46006 València
Telf./ Fax 96 333 86 91
Correu-e: avantpress@ctv.es

1ª Edició València 2000
Edita Avantpress
ISBN: 84-607-0429-7
Depòsit legal: A-549-2000

Editor: Raül Serrador
Disseny i maquetació: Susana Monteagudo
Filmació e impresió: GRAFIXMAN Comunicació gràfica, s.l.
Roig de Corella, 4 b, Cocentaina, Alacant

Índice

A todos los que hacen, del pasarse discos y libros, una forma de amistad. Concretamente para estas páginas: Iván Morborrock, Luis Puig, Jordi, David Tent y Eduardo Guillot. No puedo pasar por alto la inestimable ayuda de Dani Murgui, la virtuosa capacidad de escucha de Diego (incluso cuando habla), el apoyo contumaz y descacharrante de Jesús a Helloween, los cafés con Iñaki, las legendarias trifulcas dialéctico-musicales con Cepillo, Pablo Young y Lucio de Tasmania (y Willy-de Ville y Manolo-Otero), Isra desde los U.S.A. (que se haya encontrado con Pajo), el inexplicable gusto de Rocío por Medina Azahara, el íncubo Nico por su pírrica adhesión a una melena tan envidiable, Jenaro Talens y Antonio Méndez, Arturo y su ilusión desbordante y numa-ntina, Javi Pacharán-Lacasta, la facción familiar en Valencia-primas atómicas: Conchi, Pili, Mamen (y Angelita), los apuestos mayordomos de Jacinto Gusano: Manolo Rock y Roberto el Gato, el tóxico y contagioso buen rollo de Manolín Valencia, y por supuesto Carlos y Raúl por lo que tenéis entre manos y muchas cosas más. Rayos laser a mi familia en Tudela, a Madrid (Irene), Pamplona (Miguel y Cía con Osasuna a primera) y Cáceres (Agus). Una emisión concentrada de infrarrojos a Dublín para Iván y una explosión de 5000 kilotones en Valencia con Pili como centro de la diana.

A los que han hecho de mi vida algo disfrutable, mis amigos y amigas, y a los que han hecho de ella algo aprovechable, CHOCOCRISPIS, GIGATRON, Manolo Valencia, Luis Angel Abad, Manuel Romo, Roberto el Gato, Manolo Rock, Delfín Silla y mi mamá. A Nico, por todo. Y a Inma, siempre.

A Anna Andersen, Dino Cazares, Tessa Chan, Monica Sala, Jose Navarro, Joan S. Luna, Jose Luis Campuzano, María Román, Kaiko, Alfonso Santiago, Iñigo Ballester y a aquellos que confían en mis proyectos.



PRÓLOGO

de Dino Cazares

Dos mundos diferentes: los 80 y los 90. Al menos para mí, porque la música que suena en esas dos décadas, y junto a la que transcurre mi vida, es enormemente diferente. Toda la música evoluciona, pero si alguna lo ha hecho de una forma más exhuberante es la que el mundo conoce como metal. Esa, además, es la que me ha afectado a mí como músico, y esa es de la que tratará este libro.

¿Hay algo más distinto que el metal de los 80 y el de los 90? De pronto, todos los tabúes se rompen, y un cambio de década supone la inclusión en un estilo hasta entonces cerrado de todo tipo de influencias. Para mí es sobretodo una cuestión de pérdida del miedo; del miedo a incluir orquestaciones, como lo hace el black metal, del miedo a la electrónica, o al rap... Incluso Metallica que llegaron a jurar que nunca se maquillarían ni grabarían un vídeo le pierden el miedo a ese tipo de cosas en los 90. Es la década del atrevimiento.

A menudo me pregunto cuál fue el gran cambio, cuando se empezaron a abrir las puertas, y cómo se empezó a perder el miedo. No creo que fuera un cambio dramático. En mi caso, de hecho, no llegué ni a enterarme. Las cosas cambian, simplemente, y se suceden centenares de actitudes que te van marcando, que van abriendo caminos. Recuerdo el impacto que nos causó a muchos, por ejemplo, la explosión del thrash metal ya en los ochenta, un movimiento que lograba lo que parecía increíble, sonar bastante más radical que el propio heavy. Recuerdo la frescura que aportaban bandas como Anthrax o Public Enemy, que venían aparentemente de mundos diferentes pero que estaban condenadas (*Bring The Noise* fue el ejemplo) a entenderse. Recuerdo la explosión crossover, todo el follón que se montó entorno a Earache, con el primer death metal, el grindcore y los primeros pasos del industrial con aquellos inolvidables Godflesh. Todo el crossover

tuvo una importancia clave a la hora de ampliar los lenguajes del metal, no solo por parte de las bandas de grindcore, sino por nombres como S.O.D, que lo pusieron todo patas arriba, o D.R.I, quienes bautizaron el estilo y lograron que por fin "metal-heads" y punks pudieran reunirse en una misma sala de conciertos sin acabar a palos (ahora es algo normal pero entonces era casi una utopía).

También tuvieron una gran importancia, a mi entender, grupos como U2, que sin ser metal fueron dejando su huella en muchas bandas de metal que veían que se podía componer, siempre, de otra manera. Y, desgraciadamente, la MTV, que aunque parezca irónico fue uno de los mayores escaparates donde a muchos fans del metal se les mostraron por primera vez las "otras realidades".

La década de los 90 se sirvió de todo aquel revuelo para adoptar una pluralidad que hasta entonces era impensable. Cada grupo, cada pequeña escena, tiene su importancia para entender el conjunto, y eso es lo bueno. Bandas como Prong o Helmet, por ejemplo, quizá nunca consigan todo el reconocimiento que merecieron mientras permanecían en activo, pero su espíritu estará siempre en la evolución de los grupos que les han sucedido ya que ellos fueron verdaderos maestros a la hora de mezclar el *groove* con lo puramente *heavy*. Sin ellos, sin el crossover, sin el grindcore, sin Anthrax, no se entenderían a Biohazard, a las bandas de Victory Records puro metal tocado por *hardcorers* o a los grupos del sello Hydrahead, Botch, Today is the Day, Neurosis, puros punks tocando thrash metal de los 80.

Hoy, el futuro es incierto, y por tanto, excitante. Quizá el hip-metal que ahora triunfa, tras Korn y tras Limp Bizkit, muera de éxito. Quizá se regrese a propuestas más salvajes como certifica el impacto que han causado Slipknot, o puede que bandas para las que aún no estamos preparados, como Dillinger Escape Plan o Botch sean los abanderados de la música del nuevo milenio. En todo caso, seguiremos disfrutando al ritmo frenético de una música que ha demostrado, en los últimos tiempos, contar con una capacidad inagotable para sorprender... y para no sorprenderse ante nada.

Barcelona, diciembre 1999.

PRÓLOGO DE LOS AUTORES

Muy *jevi*

Para abordar la evolución del metal en la década de los noventa, hay que desbordar el ámbito estricto de lo que se entiende tradicionalmente por heavy metal. La característica básica del metal de hoy en día: la mixtificación estilística. A veces evidente con ciertos estilos (hip hop, hardcore, etc.), y a veces negada con otros a los que, cuando menos, se mira de reojo (pop alternativo, noise, post-rock, etc). Más allá de los grandes nombres, los demás grupos encasillados en un estilo matizan y desplazan las posibilidades de dicho estilo, componiendo un continuo musical. ¿Dónde terminaba el heavy y comenzaba el speed? ¿Dónde terminaba el speed y comenzaba el thrash? ¿Dónde terminaba el thrash y comenzaban el grind o el death? Y hoy en día ¿Dónde termina el metal y comienza el hardcore? ¿Dónde termina el hardcore y comienza el emo? ¿Dónde termina el emo y comienza el post-rock? ¿Son **Helmet** metal a pesar de tener más que ver con un grupo como **Shellac** que con el 90% de los grupos pretendidamente metálicos?

En realidad, este desbarajuste estilístico no es extraño; ni siquiera es un obstáculo. Si entendemos que la música popular responde genuinamente a problemas de la sociedad actual, es lógico que, desde distintos puntos, se formulen respuestas diversas que mantienen un hilo común.

¿Cómo podríamos resumir finalmente ese hilo común? Parece que actualmente el metal se ha desprendido de un adjetivo que sentía como pesado lastre, del adjetivo HEAVY. Recurriendo a la propia tradición metálica, nosotros proponemos recoger del término clásico, no ya el HEAVY cada vez más ausente, apuntando un estilo concreto que ya pertenece a la historia de la música, sino el desplazamiento adoptado por el habla popular: lo *jevi*. Porque lo *jevi* -algo muy *jevi*- mantiene un ámbito difuso de significado que nos remite a la percepción original que se tuvo socialmente del sentido contracultural del heavy metal. Una radical reinterpretación de la tradición rockera según paradigmas renovados de visceralidad y ruidismo o, por decirlo en términos más generales, una apuesta a tumba abierta por lo desmesurado, lo exagerado, lo excesivo, lo brutal, lo caótico, lo monstruoso.

Algo de todo esto viene a resumir la permeación popular de lo *jevi*. Desde aquí, no sólo el heavy metal, sino también el punk y derivados - es decir, el lado más combativo del rock- se ofrecen como sensibilidades contraculturales que llevan ya tres décadas objetando y poniendo peros a la dinámica productiva cada vez más acelerada de una sociedad globalizante, obstaculizando la regresión ideológica de una sociedad repleta de valores reaccionarios.

Así que aquí repasamos lo que de radical ha tenido la música facturada desde el metal durante la década de los noventa, y también otro montón de propuestas radicales que, en principio, no pertenecen abiertamente al metal, pero que se podría decir que son más jevis que muchos grupos heavies.

Lo popular y lo masivo

Para poder seguir hablando del tema, deberíamos fundar ya una premisa, un eje.

Se trata de una idea defendida desde distintos foros, que el mundo del rock ha manejado espontáneamente desde sus orígenes: Hay una diferencia esencial entre lo popular y lo masivo. No se trata de una diferencia teórica, sino de planos reales que sólo puntualmente se entrecruzan. Una de las evidencias más importantes que nos ha dado el rock de los noventa es la consolidación de esta diferencia.

Las diferencias musicales evidentes entre **Aqua** y **Sepultura**, por poner dos ejemplos muy conocidos, indican otras diferencias de más hondo calado.

Lo masivo produce verticalmente, de arriba a abajo, desde aparatos multinacionales. Desde las alturas, entiende al público como masa que reacciona a estímulos muy elementales, e intenta definir sus productos caricaturescamente, con trazo grueso, porque no confía en la sensibilidad ni la capacidad crítica de compradores a los que trata como ganado. Por poner un ejemplo gráfico, las multinacionales no intentan el diálogo, sino que nos lanzan un palo con un gesto exagerado, con la confianza de que vayamos corriendo a recogerlo en manada.

Desde lo masivo, música y compradores son cosas, productos y valores intercambiables. Lo masivo produce desde valores conservadores, y tiende a copiar lo que ya ha tenido éxito. Desde lo masivo no se quieren cambios, porque ya se está en una posición hegemónica que hay que mantener.

Lo popular surge horizontalmente. Es un movimiento de exploración, de búsqueda y experimentación que no se pliega a las leyes productivas instituidas. Un chaval coge un plato en un barrio, y en vez de utilizarlo para escuchar a **Aqua**, empieza a experimentar con él e inventa el scratching, y finalmente aparece un DJ.

Lo popular preserva la radicalidad de la fiesta, su valor voluntarioso y siempre agente, su absurdo ajeno a intereses financieros o de poder, incluso su crueldad. En una sociedad que nos globaliza y nos homogeneiza hasta hacernos parecer robots que viven una existencia segura y confortable pero vacía, lo popular nos rescata dolorosamente diferentes. De eso va la música de grupos como **Pantera**, **Korn** o **Nine Inch Nails**, de eso va lo *jevi*.

Esta tensión entre lo popular y lo masivo ya está latente desde los orígenes mismos del rock'n'roll. La diferencia espontánea y elemental que los fans del primer rock'n'roll establecen entre los rockeros clásicos y el fenómeno de los *Pretty Faces*, ya denota una cierta inquietud que se mueve en este sentido.

Lo que caracteriza a la década de los noventa es cómo asume conscientemente esta postura crítica.

Desde el fracaso histórico de tentativas anteriores, los noventa asumen esta postura crítica desde posiciones adogmáticas. No plantean soluciones absolutas.

Pero sobre todo se renuncia a relacionar lo popular y lo masivo como continuo más o menos indefinido, subordinado en virtud del éxito comercial. Al contrario, los noventa articulan el plano de lo popular como opción definida orgullosamente, como renuncia militante al espejismo del éxito comercial masivo o, en todo caso, dejando abierta la puerta al éxito masivo como consecuencia no especialmente deseable.

Así se inauguran los noventa con el éxito comercial del grunge, y así se ve aun más claramente desde los márgenes más inquietos del mundo del rock con propuestas perfectamente definidas: la opción lo-fi, la postura aparentemente simplista de grupos como **Fugazi**, la filosofía *straight edge,* el valor desdencadenante del humor del teatro-rock más delirante, o sencillamente, la brutalidad musical de ciertos subestilos del metal y otras ramas estilísticas.

También es necesario insistir en que lo popular y lo masivo conviven en una relación de tensión crítica. Gran parte de los fans de grupos

mainstream desconocen el fascinante hervidero creativo que bulle desde lo popular, y el fan de fenómenos inscritos en el ámbito de lo popular, con un sentido crítico más sofisticado, tiende a desdeñar o a ningunear cualquier manifestación que alcanza la órbita comercial de lo masivo. Sin embargo, como decimos, lo popular y lo masivo están en tensión (dialéctica), y de esta tensión nace la escasa pero no desdeñable dinámica contracultural que a duras penas atesora el mundo del pop al filo del nuevo milenio.

Para un fan del hardcore extremo, **Limp Bizkit** pueden no resultar especialmente interesantes, y **Mr. Manson** puede ser un payaso. Sin embargo levantemos la vista un momento. Estamos en un momento de regresión social hacia valores reaccionarios éticos y estéticos, económicos y políticos. Con **Ricky Martin** o **Luis Miguel** se impone de nuevo el modelo fálico del macho latino, el hombre trajeado cantando boleros. La diversión parece resignada a ser resumida por la caricaturización inane de la pubertad Spice o Backstreet. En este contexto, los espasmos expresivos y los gritos descontrolados de **Jonathan Davis** se proponen como una referencia definitivamente saludable y necesaria, y las salidas de tono del Manson *antichrist* también.

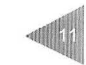
En esta misma línea, en este momento concreto, gracias a su éxito comercial en la órbita de lo masivo, el nuevo metal californiano nos permite hacer visibles un montón de inquietudes diversas que se fraguan en otros foros económicamente más humildes. Así que el nuevo metal californiano tiene el valor de vértice comercial, de punta de iceberg de un montón de actitudes en las que merece la pena detenerse. Lo que hemos pretendido es encender un foco de luz sobre un plano de intenciones transgresivas, con el éxito comercial del nuevo metal californiano como epicentro económico de este movimiento social. Sólo es cuestión de desplazar el lugar central de **Korn** y compañía, y seguir efectuando una prospección muy saludable: enfocar con mayor detenimiento los terrenos del hip-hop, los terrenos del post-hardcore, el emo o el post-rock, etc.

Nosotros hemos colocado al metal en el centro del círculo por varias razones. En primer lugar como homenaje a nuestra adolescencia *thrasher*. También porque el metal parece ser, además, el punto de enganche tradicional del adolescente con la cara radical del rock. Pero hay otra razón: hemos querido mantener una fidelidad militante a la guitarra eléctrica en un momento en el que, desde posturas ciertamen-

te simplistas, y con el tecno como nuevo dogma de la religión de lo moderno, se ha deshechado cualquier posibilidad creativa e interesante ejercitada con una Stratocaster, o aun más, articulada desde el grupo de rock clásico.

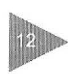
Desde hace cuatro décadas, la frase "el rock ha muerto" lleva saliendo de la boca de personas que han tirado la toalla. En la década de los noventa, que pareció verse resignada históricamente al vicio revivalista, esta frase parecía imponerse más que nunca. Como época de postrimerías que lo cerraba todo, década, siglo y milenio, la lógica nos decía que se imponía el vistazo atrás. Sin embargo, si una cosa queda clara tras echar un vistazo a este libro es que, pese a que esta sombra revivalista ha hecho acto de presencia bajo diferentes pertinaces tentativas, el mundo del pop ha seguido recorrido por movimientos de avance radical.

Muchos han podido vivir los noventa desde la irritante postura de espera a que pasara la ola revivalista que el momento histórico volcaba sobre nosotros, e incluso muchos han podido vivir este momento como un cierre de ciclo que implicaba la muerte del rock. Otros han seguido a la suya abriendo nuevas brechas y nuevos frentes. Lo que pretendemos observar desde nuestra posición zenital es que, cada una de estas propuestas, no son meras excepciones más o menos anecdóticas, sino que hay una sensibilidad general que engloba y da sentido a estas actitudes, insertándolas en una tradición contracultural.



Por último, antes de terminar esta introducción habría que decir que, desde la perspectiva del fan español, todavía anclada a lecturas respetuosas con los patrones estilísticos tradicionales, la mezcolanza sugerida por este libro podría parecer un exceso teórico. Nada más lejos de la realidad. Mientras el fan tradicional tiene problemas para abrir su mente a formas más abiertas de entender el hecho musical en el mundo del pop, es la inquietud de ciertos artistas la que se abre al diálogo interestilístico. Previo a nuestro análisis es el interés de **Guns'n Roses** por **Trent Reznor**, la colaboración de **Reznor** con **Al Jougersen**, la colaboración de **Jougersen** con **Ian MacAye** o **Jello Biafra**, la colaboración de **Biafra** con **Sepultura**, la colaboración de **Sepultura** con **Mike Patton**, la colaboración de **Patton** con **John Zorn**, **Zorn** con el cantante de **Boredoms**, el interés de **Sonic Youth** por **Boredoms**, el padrinazgo de **Sonic Youth** con **Nirvana**, el single compartido por **Nirvana** y **Jesus Lizard**, etc.

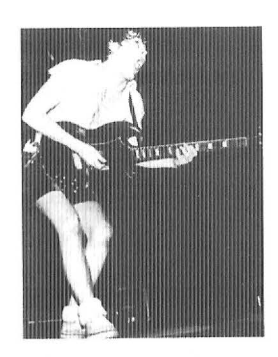
Quiere decirse que esta mezcla no es un a priori teórico, sino una realidad que, además, en muchos casos, se vive fundamentalmente como amistad.



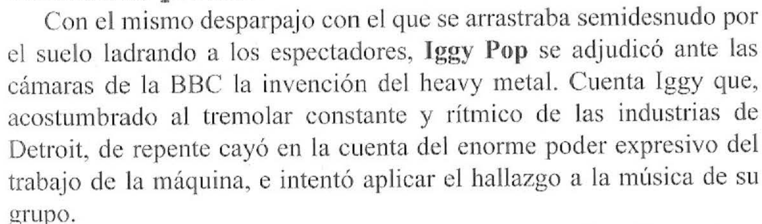
Capítulo 1

INTRODUCCIÓN.

NOCIÓN DE HEAVY METAL



CONDICION NECESARIA LOS ORÍGENES



Tentativas previas

Con el mismo desparpajo con el que se arrastraba semidesnudo por el suelo ladrando a los espectadores, **Iggy Pop** se adjudicó ante las cámaras de la BBC la invención del heavy metal. Cuenta Iggy que, acostumbrado al tremolar constante y rítmico de las industrias de Detroit, de repente cayó en la cuenta del enorme poder expresivo del trabajo de la máquina, e intentó aplicar el hallazgo a la música de su grupo.

La tentativa de **Iggy Pop** tiene su audacia. Su explicación conjuga la relación dispar de unos cuantos elementos de interés: el desplazamiento, más que metonímico, literal del término "metal". La aparición de la especificidad del riff heavy como consecuencia de una copia de la máquina, es decir, la con-fusión entre el arte y la vida (una de las viejas aspiraciones del arte moderno). También la aparición contemporánea de la tragedia en la evidencia del carácter monstruoso del trabajo moderno, donde el individuo se encuentra subordinado de manera nihilista a la condición opresora de la máquina. Ésta queda sublimada en el momento de una interpretación artística que aúna, contradictoriamente, la expresión de la libertad individual por un lado, y por otro la repetición en tanto forma elemental de reconocimiento de una realidad que deviene mítica, la máquina como monstruo.

En cualquier caso, a pesar de que la música elemental de **The Stooges** jugaba con el castigo obsesivo de las cuerdas característico del riff metálico, un repaso a las antologías de los ochenta revela que la música de **The Stooges** nunca estuvo bombeando como referencia fundamental cuando el heavy metal clásico se encontraba en su momento histórico de plenitud artística y comercial. Si acaso, del

Detroit salvaje de finales de los sesenta, álbumes como *Kick Out the Jams* o *Back in the USA* de **MC5** ejercieron una influencia mayor en el colectivo hard rockero. Sólo a partir de la década de los noventa, precisamente cuando el movimiento quiso desembarazarse de manera autoconsciente de ciertos lastres provocados por su propio éxito, **The Stooges** y el escenario de **The Velvet Underground** comenzaron a ser tomados en auténtica consideración.

Ateniéndonos al desarrollo histórico del estilo, y basculando diferentes grados de ortodoxia, se han barajado diversas teorías en torno al origen del heavy metal. Hay quien dice que se encuentran indicios elementales desde mediados de los sesenta, en la música robusta de grupos como **Cream**. Hay quien no concede vigencia al estilo hasta que al filo de la década de los setenta se establece el triunvirato **Led Zeppelin-Deep Purple-Black Sabbath**, y hay quien incluso, ignorando el desarrollo de bandas fundamentales de hard rock (**Bad Company, Free, Grand Funk Railroad**...) y rock sinfónico (**Van Der Graf Generator, Pink Floyd, King Crimson**...), marca el comienzo del heavy metal cuando el movimiento es consciente de sí mismo, a partir de la segunda mitad de la década de los setenta, con **Judas Priest** como referencia fundamental.

Abriendo una línea de análisis materialista, ciertos esfuerzos han dado protagonismo a factores como la evolución técnica de la guitarra eléctrica y la aparición del sonido distorsionado. Desde la revista Guitar Player se ha indagado en la relación que mantuvieron **Pete Townsed** y **Jim Marshall**, el constructor de amplificadores, para dar a luz un sonido capaz de satisfacer el estilo arrebatado del guitarrista de **The Who.**

En esta línea han abundado quienes han querido ver el origen del timbre de la guitarra de hard rock en el sonido del *You Really Got Me* de **The Kinks**, e incluso quienes señalan como origen del heavy metal el tema *Rumble*, que **Link Wray** grabó en 1954 con una saturación inopinada de la guitarra. Aquel hallazgo, tan extemporáneo como incomprendido en su época, es quizás un error prodigioso que sólo aporta un colorido anecdótico.

Atendiéndonos a la acuñación expresa del término heavy metal, algunos apuntan al título del disco del 67 de **Iron Butterfly**, *Heavy*. Para otros la clave la encontramos en una estrofa del clásico *Born to Be Wild* de **Steppenwolf**. Esta circunstancia, unida a la importancia

que el tema adquirió en la escena contracultural de la América de finales de los sesenta al estar asociada por medio de la película *Easy Rider* con un nuevo estilo de vida, se propone como evidencia suficiente para certificar el nacimiento del estilo.

Otro aspecto, por ejemplo. Para ciertos aficionados, la aparición rutilante de la figura de **Jimmy Hendrix** selló una forma visceral de entender la guitarra, que ya incluía implícitamente distintas líneas de desarrollo posterior.

Cada aficionado se construye su historia del rock y hay opiniones para todos los gustos. Sin embargo, probablemente, la mejor explicación del origen del heavy metal la diera, mucho antes de que el rock´n´roll hubiera siquiera nacido, un melómano que, paradójicamente, pasa por ser uno de los mayores detractores de la música popular.

En 1944 Theodor W. Adorno firmó en compañía de Horkheimer su Dialéctica de la Ilustración, un ensayo en el que señalaba la conflictiva relación que la cultura moderna sostiene con el mito.

Para Adorno la relación del hombre moderno con el mito es trágica e indisoluble. Desde luego, al filo del nuevo milenio y con la historia del siglo XX aun caliente, lo que no se puede negar es que, después de tres siglos de proyecto ilustrado, las ansias que el individuo moderno muestra por colmar su identidad de contenidos míticos dan la razón a Adorno y Horkheimer. En mito hemos convertido a Marilyn y a **Elvis**, y cuando Warhol reflexionaba irónicamente sobre el carácter mítico de Marilyn y **Elvis**, lo convertimos a él en mito también. Se han constituido mito personajes con enorme escasez de contenido como los superhéroes Marvel, y en la era de la información contemporánea, una desorbitada profusión de iconos, Lara Crofts, Tamagotchis y Pokemons aspiran a conquistar nuestra atención y a constituirse en débil referencia mítica de nuestro exhausto imaginario.

En cierto sentido, Adorno y el heavy metal se justifican recíprocamente. La aparición de un estilo musical en el seno de la música de masas cuya razón de ser gira en torno a la constitución problemática del mito, refrenda la perspectiva del pensador alemán, incluso en un ámbito que él mismo había considerado deshauciado. Por otro lado, la perspectiva mantenida por la Escuela de Frankfurt otorga valor cultural a un estilo que se convierte, de esta manera, en una especie de caldo de cultivo donde espontáneamente se suceden una serie de tentativas que ponen en juego esta relación conflictiva con el mito.

CONDICION SUFICIENTE

Resulta ocioso intentar si quiera una antología mínima del hard rock y el heavy metal hasta finales de la década de los setenta sin evitar ser injustos. Se trata de decenas de grupos y cientos discos clásicos que pertenecen ya a la historia del rock: la primera época de **Black Sabbath** con **Ozzy**, **Led Zeppelin** hasta *Physical Graffiti*, la trayectoria de **AC/DC** con **Bon Scott**, la discografía de **Uria Heep** del 72 al 74, el binomio *Toys in the Attick-Rocks* de **Aerosmith**, la cosecha del año setenta de **Grand Funk Railroad**, la voz de **Paul Rodgers** a lo largo de toda la discografía de **Bad Company**, el *Secret Teatries* de **Blue Oyster Cult**, los LPs de **Motorhead** del 79, los discos del 78 de **Cheap Trick**, los del 72 de **Deep Purple**, la discografía del 70 al 73 de **Humble Pie**, el *In-A-Gadda-Da-Vida* de **Iron Buttlerfly** en el 68, el voluminoso documento discográfico de **Hendrix**, los cuatro primeros discos de estudio de **Judas Priest**, los LPs de **Kansas** del 76 y el 77, **Whitesnake** prolongándose hasta el 81, toda la carrera maquillada de **Kiss**, la discografía de **Lynyrd Skynyrd** hasta el 75, **Nazareth** al completo, el primer disco de **New York Dolls**, los dos primeros discos de **Accept**, la discografía de **Queen** hasta el 75, la robusta discografía de **Rory Gallagher**, la discografía de **Alice Cooper** entre el 71 y el 73, los primeros LPs de **Scorpions**, los discos de **Suzi Quatro** y de **Thin Lizzy** hasta la primera mitad de la década, **Ted Nugent** al completo, **The Who** hasta *Quadrophenia*, **King Crimson** hasta *Red*...

Casi da vergüenza intentar si quiera una antología. Cada disco mencionado denuncia también una ausencia por mencionar. En conjunto, la discografía hardrockera de los setenta es ya el documento histórico de la sensibilidad y las inquietudes de una época.

Para entender las particularidades que presenta el nuevo metal, que es el tema que nos ocupa, no se trata de intentar una antología más o menos exhaustiva. Lo que hay que dejar claro es que, en cierta medida, tanto a nivel creativo como comercial, el desarrollo específico del heavy metal y del rock alcanzan un punto de inflexión, un cénit problemático que se visualiza nítidamente en el colapso punk.

La esquizofrenia asumida

En este momento, por un lado la vertiente más dura del rock ha conseguido el éxito que perseguía. Por otro, debido precisamente a

este éxito, convertido en norma, esta manifestación artística, que venía impulsada desde el legado contracultural de finales de los sesenta, está atacada por un cierto sentimiento de culpabilidad.

En el heavy metal, esta esquizofrenia se perfila claramente en la contraposición del AOR y el thrash metal.

Mientras se establece con claridad una corriente decidida a potenciar el valor comercial del heavy metal, desde otro punto de vista se entiende que este movimiento conlleva una degradación de los elementos genuinos del movimiento. En lo que se ha entendido como bloque central del estilo metálico de los noventa se recogen los hallazgos que, de manera más o menos subterránea, se experimentan en el campo del thrash metal.

A principios de los años ochenta, California hierve de adolescentes orgullosos que quieren recuperar la autenticidad transgresora del heavy metal, influenciados por el ímpetu de la NWOBM (New Wave Of British Metal), con el legado ideológico del punk como referencia y la crudeza de bandas como **Motorhead**.

Por otra parte, en estos años coincide una circunstancia nada anecdótica. La consolidación del lugar hegemónico de la MTV hace intuir un desplazamiento de los elementos comerciales del rock hacia la imagen. Mientras un cierto rock de Los Angeles explota la imagen fascinadora del glam rock, léase **Motley Crue**, **Ratt**, **Poison**, sin ofrecer la radicalidad arrastrada de precursores como **New York Dolls**, el thrash metal apuesta por un ascetismo estético que, no obstante, revendrá marca de la casa: vaqueros roídos y estrechos, camisetas oscuras, melena larguísima y descuidada, cuero y si acaso, un toque apocalíptico al rodearse de escenarios antiglamourosos como cementerios de coches, muros de suburbios, etc.

Ya nadie duda que los comienzos de thrash metal vienen marcados en 1983 por la edición de *Kill'em All*, el primer disco de **Metallica**. ¿Cómo se visualiza el thrash metal como categoría? Se entiende que el incremento cuantitativo de velocidad en la interpretación, que pone en primer plano el rascado compulsivo de la sexta cuerda de la guitarra eléctrica, implica un cambio cualitativo que indica una sensibilidad distinta, una actitud y una forma de ver la realidad más consecuente.

Kill'em All se abre con toda una declaración de principios, "No life till leather, we'll kick some ass tonight", y la pulcritud técnica con la que exhibe la actitud *anti* del punk se ofrece como motivación epifá-

nica para toda una generación de metalheads hirviendo de hormonas adolescentes, sin pasado familiar, con un presente escolar absurdo, sin futuro laboral, y con la pesadilla ecológica y milenarista pendiendo como una espada de Damocles. En estas circunstancias el nihilismo más o menos festivo es casi la única opción, y en éstas seguimos.

Es impresionante observar hasta qué punto el thrash metal conjuga contradictoriamente aporía y vigilancia de la ortodoxia.

Desde la escisión **Metallica-Megadeth**, antes incluso de la edición de *Kill'em All*, el estilo tiende a ramificarse en decenas de senderos que se bifurcan (speed metal, black metal, power metal, hardcore-thrash, etc.), pero lo que uno escucha realmente es el monolítico respeto por un canon perfectamente ajustado estructuralmente, que podríamos resumir en el tema *Creeping Death* del segundo LP de **Metallica** *Ride the Lightnin* de 1984.

Para resumir paradigmáticamente el thrash metal, y esto es siempre una violencia injusta de la Historia, habría que quedarse con la evolución musical de **Metallica** hasta *And Justice for All* en 1988, con la carrera de **Slayer** hasta la culminación en *Reing in Blood*, con la labor de transgresión heterodoxa musical y estética de **Anthrax** y, si acaso, con la labor germinal de **Venom** y **Celtic Frost** que, cuando menos ya en 1989, aflora con claridad la escena death con el primer álbum de **Obituary**, *Slowly We Rot*.

Para el año 1990 el thrash metal ha dado sus mejores frutos y se encuentra, como movimiento, en un tope creativo. Se constituye una jerarquía que coloca en el vértice a los cuatro grandes (**Metallica**, **Slayer**, **Anthrax** y **Megadeth**), y se proyecta una imagen colosal del movimiento en la gira *Clash of the Titans* con **Slayer**, **Megadeth**, **Testament**, **Anthrax** y **Suicidal Tendencies**. Los caminos se bloquean, y las alternativas hay que buscarlas en otros escenarios.

REVULSIVOS REPULSIVOS

A partir de la segunda mitad de los ochenta, el *mainstream* metálico comenzó a percibir ciertas anomalías desconcertantes, pero a pesar de que sus fórmulas presentaban un desgaste interno, no fue hasta casi el año noventa cuando la escena dio un vuelco definitivo.

Desde luego, la línea más clásica del metal comenzó a dar tumbos con álbumes como *Metal Heart* de **Accept** (1985), *Turbo* de **Judas**

Priest (1986), *Destiny* de **Saxon** o la carrera de **Iron Maiden** a partir de *Somewhere in Time* (1986).

El éxito del álbum *Pyromania* de **Def Leppard** en 1983, los ecos del movimiento tecno y las sonoridades específicas de estilos como la new wave otorgaron un protagonismo nuevo a la producción, y los grupos comenzaron a desplazar el discurso musical a un segundo plano. El resultado era música floja y productos hinchados que hoy quedan en evidencia.

A partir del año 88 se hicieron visibles ciertas rarezas. En un mundo blanco, **Living Colour**, una banda de negros enfundados en grafittis requería la atención del público con el hit *Cult of Personality*, de su LP *Vivid* (1988), los modos chirriantes de una banda hiperactiva llamada **Red Hot Chilli Peppers** no pasaban desapercibidos, y adquirieron una entidad relevante al menos a partir de 1989 con *Mother's Milk*. En cualquier caso, entre el 85 y el 87, la estética rococó de la MTVse encontraba en pleno apogeo. **Bon Jovi** habían roto las listas con su *Slippery When Wet* en el 86, y 1987 veía aparecer obras como el álbum homónimo de **Whitesnake**, un pastiche revisionista de la carrera de la banda adaptado a la producción propia de la época, *Hysteria* de **Def Leppard**, donde el protagonismo del productor **Mutt Lange** era mayor si cabe, *The Final Countdown* de **Europe**, con un tema estrella que terminaría siendo leit motiv de las campañas electorales del PP en España. Obras como el *Pride* de **White Lion**, grupos como **Winger**... todo ello ya forma parte del lado más olvidable de la historia del heavy metal.

Hoy ya nadie puede poner en duda que el giro de tuerca lo dio otro álbum editado en 1987, el *Apettite for Destruction* de los hoy denostados **Guns'n Roses**.

Guns'n Roses entraron en la escena metálica como un elefante en una cacharrería. En el Monster of Rock del 98 de Donington, la referencia anual que marcaba a este lado del Atlántico la jerarquía metálica, apabullaron a los cabezas de cartel, **Iron Maiden**, que en aquel momento, a pesar de que su discografía ya estaba flaqueando, mantenían una posición hegemónica en el imaginario del *metalkid* medio.

Las generaciones de consumidores de rock renuevan el grueso de su volumen cada lustro. Coincidiendo con el fin de la adolescencia y la incorporación al mundo laboral, una gran cantidad de seguidores se desengancha, y la siguiente generación, que acaba de entrar en la ado-

lescencia, renueva el volumen de consumidores. El resultado es que el aficionado medio tiene un mínimo sentido histórico. De manera que cuando aparecieron **Guns´n Roses**, gran parte de la gente que estaba consumiendo metal no había oído hablar de **The New York Dolls**, ni de las andanzas tóxicas de unos **Aerosmith** que aun no había regresado con fuerza, ni mucho menos de la caótica trayectoria vital de artistas como **Jim Morrison**, **Hendrix** o **Iggy Pop**.

El caso es que **Guns´n Roses**, con **Axl Rose** a la cabeza, repletos del glamour fatalista, descaro y actitud esquizoide, fascinaron a la sociedad americana y se convirtieron en un fenómeno que trascendió, después de muchos años, el círculo estricto del mundo del rock.

El cambio de paradigma se visualizó definitivamente en 1990. En ese año la industria todavía manejaba los esquemas que le habían sido tan rentables a mediados de década, y el lanzamiento de **Whitesnake** era una piedra de toque en la que se invirtió una enorme cantidad de esfuerzo y dinero. En cierta medida, *Slip of the Tongue* debía demostrar la pertinencia de la fórmula hegemónica.

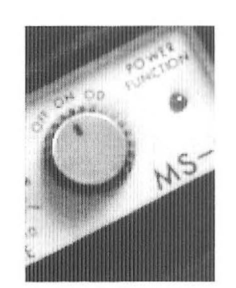
Para ello no se dudó en fichar a **Steve Vai**, que entonces se encontraba en lo más alto del ranking de los *guitar-hero*. A principios de la década **Eddie Van Halen** había lanzado la figura del guitarrista técnico hacia una deriva de exhibición narcisista, y al filo del cambio de década todo ello había configurado una escena propia por donde pululaban gente como **Marty Friedman**, que luego terminaría en **Megadeth**, **Yngwie Malmsteen**, **Tony Mc Alpine**, **Blues Saraceno**, **Joe Satriani**, etc. Cientos de adolescentes se apuntaban al GIT, un instituto californiano donde se enseñaban trucos técnicos y rudimentos de la armonía capaces de convertir a sus pupilos en correcaminos del mástil.

De alguna manera, el canto del cisne de este movimiento se vivió precisamente en España. Con motivo de la Exposición Universal del año 92, se organizaron unos espectáculos previos que incluyeron conciertos de maestros de la guitarra, y esta última hornada gozó en Sevilla de sus quince minutos de gloria. Sin embargo, el fracaso comercial de *Slip of the Tongue* puso a la industria sobre la pista de que el éxito de **Guns´n Roses** era algo más que una anomalía sobredimensionada, y se impuso un cambio de lógica. Como en los mejores momentos de la historia del rock, se vivía una sensibilidad que disfrutaba de lo diferente, y de los recovecos y los márgenes se hicieron visi-

bles cosas como el carisma refulgente de **Jane´s Addiction**, que en 1988 había atribulado al sector más inquieto del rock con *Nothing´s Shocking*, las maneras histéricas de **Black Francis (Frank Black)** a lo largo de la carrera de **Pixies**, las maneras radicales de abordar torrentes de ruido de **Sonic Youth**, e incluso, ahora sí, el protagonismo de viejas estrellas como **Aerosmith** (*Pump*, 1990) o **Iggy Pop** (*Brick by Brick*, 1990), a los que sus pupilos aventajados se acercaban reverencialmente.



ON



Capítulo 2

1994. PRIMAVERA DE ESPASMOS

Far Beyond Driven ALCANZA EL NÚMERO UNO DEL BILLBOARD AMERICANO

En contadas ocasiones, las conmociones que se producen en el mundo del rock trascienden el ámbito que le es propio, y se hacen visibles para el resto de la sociedad.

Algo especial debía pasar en los primeros años de la década de los noventa, porque el mundo de la música popular fue capaz de retomar con bríos olvidados un pulso que la colocó en primera línea de los acontecimientos sociales, y así, cuando en la primavera de 1994 **Kurt Cobain** puso fin a su vida, la noticia se convirtió en primera página de los diarios de todo el mundo.

La hecatombe del paladín del grunge coincidió con otros hechos que pasaron inadvertidos a los ojos del gran público. De entre ellos, el fulgurante éxito que acompañó al lanzamiento del *Far Beyond Driven* resultó tan difuso para el gran público como relevante para el desarrollo del metal de los noventa y del rock

En la órbita de lo masivo, el desarrollo del mundo del pop parece ser el resultado de un todo armónico, carente de fricciones y posiciones polémicas. Desde esta situación, el éxito comercial del disco de **Pantera** era una anécdota más; el salto a la palestra de la penúltima horda de descerebrados.

Por su parte, la industria del disco, incluida cierta crítica de rock, vivía el final de la década anterior con la ilusión de haber extinguido la radicalidad del espíritu contracultural, después de que la sensibilidad yuppy y posmoderna hubiese puesto en primer plano valores materialistas que parecieron prender también en la juventud. Para este sector, el éxito comercial de *Far Beyond Driven* fue una bofetada que

venía a acrecentar el estupor y la desorientación que sufría una industria descolocada desde la eclosión del grunge.

Da igual que *Far Beyond Driven* estuviese editado por una multinacional, y que fuese un disco sobre el que se hubiesen puesto expectativas razonables de crecimiento comercial. Desde la lógica del *mainstream*, el número uno de un disco como *Far Beyond Driven* en ningún caso era ni justo ni necesario, sino más bien una desproporción que se saltaba todas las reglas impunemente para clavar una pica en lo más alto del mercado más importante del mundo. Todo era ilógico, desmedido e irreductible en *Far Beyond Driven. Se* abría a puntapies con *Strenght Beyond Strenght*, y ya no relajaba su ímpetu, sin hacer la más mínima concesión hasta el final, donde el homenaje que hacían al *Planet Caravan* de **Black Sabbath** era más bien anecdótico, y en absoluto ayudaba a hacer más digerible un material tan denso y anguloso. Tres cuartos de hora encadenados por una inflexible deglución de riffs que reducían a la mínima expresión su narrativa melódica, haciendo del contenido físico del guitarrazo, algo tan presente que te cortaba la oreja. **Van Gogh** pintando obsesivamente enfebrecido con *Far Beyond Driven* sonando en su walkman. ¿Desprendía **Phil Anselmo** trozos de laringe en cada sílaba de sus canciones? En cualquier caso, *Fucking Hostile*, de su anterior LP *A Vulgar Display of Power*, ya había sido el estribillo con mayor densidad abrasiva de la historia del heavy metal, y quizás también del rock en su conjunto.

Sí, *Far Beyond Driven* era terrorismo sónico sin ningún afán de negociación, y se había introducido con nocturnidad y alevosía como un *hacker* nada juguetón, sentando sus reales en el sillón de la casa oval de un negocio del disco donde todo estaba presuntamente atado y bien atado.

Lo realmente preocupante de *Far Beyond Driven*, en toda su evidencia, residía en que, desde el *mainstream*, no se contaban con parámetros para comprender las razones que llevaban a una banda a plantear un trabajo de esas características, llevarlo a cabo al margen de las presiones de la discográfica, y contar con el apoyo inopinado de un sector masivo que aparecía de debajo de las piedras, como zombies de una generación cuya sensibilidad se había pretendido extinta. Pero los cadáveres salieron de los armarios, compraron el disco, y aquello empezó a oler muy mal, y a sonar aun peor.

¿Por dónde había pasado de puntillas la industria discográfica? ¿Hacia qué remoto ángulo había apartado la mirada, no queriendo darse por enterada de que se estaban fraguando bolsas de una sensibilidad tan radical? ¿De dónde venían, en definitiva, **Pantera**?

Pantera no fue un grupo que lo viera claro desde el principio. Sus comienzos están marcados por las ansias adolescentes de triunfo de dos hermanos fanáticos del heavy metal clásico, tanteando palos y forjando un oficio para, ya maduros y en contacto con un *frontman* con una enorme presencia y energía, trazar una *direction* que los habría de conducir inflexiblemente a un glorioso callejón sin salida.

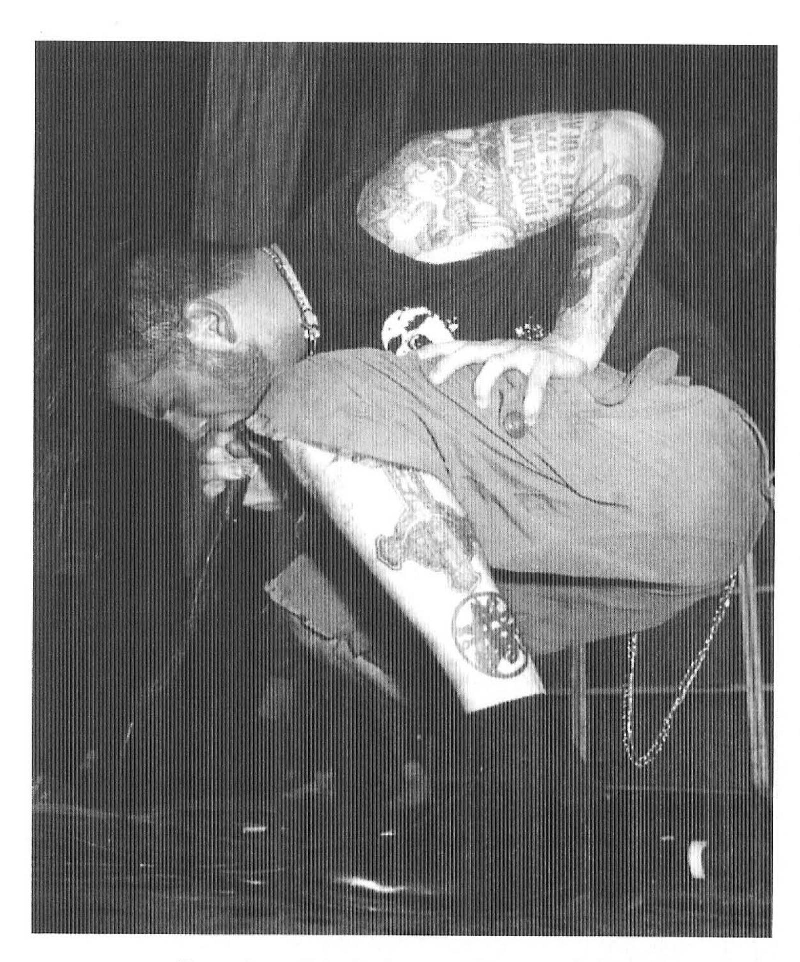
Pantera se hicieron visibles en la primera línea del metal internacional con *Cowboys from Hell*. En el año noventa, el sector underground del metal estaba acaparado por el thrash metal, que se encontraba en pleno apogeo, quizás entonando su comercial canto del cisne, y en ese escenario, *Cowboys from Hell* demostraba que la intensidad no era una cuestión meramente cuantitativa. Se podía ser más lento pero no más constante, y más denso, y más espeso, implacable en la rigurosa exposición de una actitud enfermiza y sin histrionismos, una especie de recolector persistente y gris del lamento, un *Havester of Sorrow*, porque de hecho, los propios padres del thrash metal, **Metallica**, ya habían señalado ese camino en su evolución discográfica con *And Justice for All*.

Se le llamó power metal, por etiquetar de alguna manera algo que no acababa de estar definido, pero que apuntaba maneras originales.

Posteriormente, con *A Vulgar Display of Power* (1992) ya no era cuestión de hablar de power metal, sino directamente, del estilo **Pantera**. En este disco están ya todas las señas de identidad del grupo, su particular manera de asimilar los hallazgos estilísticos del thrash de los ochenta, que luego en *Far Beyond Driven* serán llevados vertiginosamente al límite.

Definiríamos el estilo **Pantera**, en primer lugar, por el valor semántico del rascado, al margen incluso de la actitud bajo la que se lo exhibe. ¿Rascar más rápido, más lento? Estos detalles pueden forzar debates en la órbita del thrash, pero con **Pantera** da igual: la abrupta colisión de la púa contra la sexta cuerda de una guitarra hipersaturada es una evidencia en sí misma.

En segundo lugar, **Pantera** recogen la libertad que existía en el thrash metal para forzar cambios de ritmo casi paroxísticos, y lo inte-



gran en su estilo en beneficio de la canción, que adquiere un carácter más unitario. Los cambios son, muchas veces, más que la ruptura con un concepto de canción cerrada, filigranas que potencian una hiato desde donde la canción se proyecta con una expresividad rotunda.

En tercer lugar **Pantera** recogen la confianza elemental que la base del thrash metal mantiene en el trabajo de equipo, hasta el punto de depurar el combo y prescindir orgullosamente de un guitarra. Bajo, guitarra y batería, perfectamente cohesionados, son capaces de consolidar un engrudo sónico de alta densidad.

En cuarto lugar el papel estrella del guitarrista está matizado en beneficio de la canción. El virtuosismo es un elemento más, en manos de un guitarrista que no aparta la vista de la canción. Explora su lado enfermo propiciando laberintos y geometrías desquiciadas, atacadas por gruñidos de bends imposibles, que se van tres tonos más arriba, octavados hasta quebrar la cuerda.

En la órbita del *guitar hero* de los ochenta, los hallazgos espectaculares del *tapping* y la barra son fuegos de artificio que propician la exhibición narcisista de un pimpollo sonriente. En **Pantera** son quejidos de una tortura que se sostiene en forma de canción, de práctica sudorosa de irredentos fanatizados a un mismo ritmo, lo que ya hicieran **Slayer** pero de manera mucho más concisa y sintética.

En quinto lugar: melodía, ¿qué melodía? Los coqueteos del metal con la melodía son divagaciones megalómanas, supersticiones de lo sentimentaloide que terminan asociando el combo rockero con orquestas sinfónicas pobladas de estirados respetuosos de la batuta. ¿**Deep Purple**? No, gracias. ¿**Led Zeppelin**? Bueno, vale. ¿**Black Sabbath**? Por supuesto. El combo de metal es una máquina conjurada en un lanzamiento de riffs y ritmos trenzados, estructuras del dolor donde la melodía aparece imprevisiblemente como un espasmo agónico para quedar sumergida por un amontonamiento de golpes, bombos, platos, cuerdas percutidas, graznidos, guitarras contra el suelo, palos marcados con muescas contra el metal de la caja.



Por último las voces: cantar mal es cantar bien, y por supuesto, hay virtuosos del grito. De nada sirve que digas algo bien cantado si lo dices sin convicción. ¿Tiene más razón quien dice su verdad bien alta? No te dará tiempo a pensarlo, tras ese grito en la oreja andas demasiado aturdido para pensar en estas sutilezas. Si la guitarra se reafirma en la enormidad desgarrada de su timbre, la canción expone su verdad en el volumen de decibelios con el que es cantada.

En busca de sus raíces perdidas, anda el hombre moderno tanteando en la niebla a los gorilas, ¿nos queda mucho que aprender de los orangutanes? En el mundo de la música pop, atribulada por problemas del calibre del color de piel de Michael Jackson, el éxito comercial de **Pantera**, apoyado sobre la base de que estos tanteos elementales, responden a una política honesta y rigurosa de gestos (sufridos), y no de palabras (gastadas), que se convirtió en una incógnita a despejar arduamente. **Pantera** daban testimonio con su actitud.

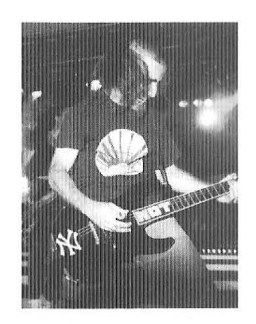
Pantera no inventaron nada nuevo, pero supieron recoger elementos comunes de una tradición en curso, la del thrash metal, para depurarlos y sintetizar lo que terminó siendo un estilo propio. Apuraron tanto sus engranajes que aparecieron como una realidad creciente e incuestionable, clara y distinta del altavoz a la cuenta bancaria.

Para alcanzar la cima del Billboard, **Metallica** hizo un exhaustivo trabajo de degradación de los elementos radicales desde *Kill'em All* hasta su álbum negro. **Pantera** llegaron al número uno haciendo lo imposible, radicalizando la agresividad de un estilo que se presumía al límite, y los fans de todo el mundo supieron ver el esfuerzo y el riesgo, y lo agradecieron multitudinariamente.

Far Beyond Driven recoge elementos diversos del metal anterior y los sintetiza hasta contener ya las marcas que van a definir lo que luego atenderá, específicamente, a la etiqueta de metal de los 90. Estilísticamente y comercialmente, este disco visualiza una realidad nueva, condensa un punto de confluencia hacia donde se precipitan un montón de humores insatisfechos, de inquietudes adolescentes frustradas en cada explicación oficial, paterna, escolar, parroquial. *Far Beyond Driven* es pues, un punto de inflexión, una bisagra que despunta en una primavera tumultosa de sucesos, de discos, de acontecimientos masivos, causando desazón en el desayuno de **Withney Houston**, de **Michael Jackson**, de **Phil Collins,** de **Mariah Carey**, al descubrir atónitos que semejante herejía se ha aupado impunemente al número uno.

En algunas mansiones de Beverly Hills, el café aquella mañana sabía amargo. Después de semejante exhibición, lo que parecía haber sido una mera anomalía que se había de extinguir con la desaparición reciente de su inestable líder, el grunge, apuntaba una insumisión de mayor calado. Caía el listo de la pandilla, cogía el testigo el grandote torpón, y aquello podía acabar como el rosario de la aurora.

Capítulo 3
CALIENTE, NEGRO, BLANCO Y FRÍO
DE LA GUITARRA SAMPLEADA AL SAMPLER GUITARRIZADO



SCOTT IAN, EL HOMBRE QUE SOLLOZABA A SUS CABELLOS

Crossover y alopecia, razones creativas de fuerza mayor

Una mañana del año 86 en la soleada California. El joven guitarra de una creciente banda de thrash metal, recién levantado, aseándose para ir a una sesión fotográfica concertada para ese día, compone como puede una melena cada vez más escasa. "Joder, no me puede estar pasando esto a mí. A donde voy me acompaña una aureola de pelos distantes. Estoy rodeado de mis propios pelos fugitivos en un mundo de melenas frondosas, desafiantes, orgullosas, rebeldes e hiperbólicas, y sí, cada día tengo la mía más larga, porque el pelo sale de mi espalda y no de mi cabeza. ¡Pero qué coño está pasando conmigo!" (Y en la cabeza del joven **Scott** resuena insistentemente una sentencia paterna, de padre calvo hijo calvo, de padre calvo hijo calvo, de padre calvo hijo calvo...).

¿Pueden los traumas personales actuar de revulsivo creativo? Pesasen o no pesasen estas razones tan perentorias, el caso es que la evolución artística de **Scott Ian**, a la sazón guitarra y líder de **Anthrax**, es un inquieto zigzag en posición de perpetua búsqueda, mezcla estilística y digresión del canon. Algo que ha hecho que **Anthrax** siempre hayan estado en la estación del viaje adecuado, y se hayan quedado en el andén porque llegaron dos minutos tarde... o demasiado pronto.

¿Es la carrera artística de **Scott Ian** la permanente huida de un individuo intentando dejar atrás a su propio colodrillo estéril? ¿Llegó **Anthrax** a ciertas estaciones antes que nadie, de la misma manera que

Scott Ian alcanzó la serena imagen del maduro calvorota muchísimo antes del tiempo que marca el inexorable ritmo de la cruel biología humana? En cualquier caso, lo que podemos constatar es la anticipación creativa de **Anthrax** con respecto a sus compañeros de generación, que su carrera está consolidada a base de espasmos, de gestos, de hitos puntuales, y que ésta no se afirma sobre una línea definida y estable, precisamente, hasta que la imagen prematuramente madura de Ian y su edad biológica armonizan un espacio en equilibrio, en la década de los noventa, y entonces es, quizás, demasiado tarde.

Cuando **Anthrax** comenzaron su carrera, **Metallica** y **Slayer** ya habían visto editados su dos primeros álbumes. Sin embargo, esto no impidió a *Fistful of Metal*, del año 1984, sin **J. Belladona** y sin **Frank Bello**, poner a **Anthrax** en primera línea de un thrash metal aun incipiente, una posición que reafirmarían con *Spreading the Disease* en el 86 y, sobre todo, con *Among The Living* en el 87.

El thrash fue una respuesta radical a un proceso de manierismo estético en un acomodado heavy metal, y sin embargo, en cuanto el movimiento adquirió una entidad mínimamente sólida, consolidó a su vez una vigilancia aun más férrea de su propia ortodoxia. Fue en este contexto fundamentalista donde **Anthrax** perpetraron una constante labor horadatoria.

En lo musical, **Charlie Benante** y **Scott Ian** abrieron una brecha fundamental con el proyecto puntual **SOD** (Stormtroopers Of death), inaugurando junto a **Dan Lilker** y **Billy Milano** una de las primeras propuestas crossover con un álbum histórico, *Speak English or Die.*

El álbum de **SOD** puede parecer una mera anécdota, pero su influencia ha sido fundamental, y su singularidad ha estado bombeando como una referencia nítida desde su lanzamiento en 1985, hasta el punto de que difícilmente podríamos entender lo que ha sido el crossover en la órbita del metal sin él, una mezcla llena de imaginación y actitud de thrash y hardcore de la época (estilo del que **Anthrax**, a diferencia de **Metallica**, **Slayer** o **Megadeth**, no andaban tan lejanos en sus primeros discos). Lo fundamental en *Speak English or Die* es el tratamiento fresco, irónico, ácido y corrosivo de lo que en discografías oficiales se manejaba respetuosamente. Riffs desquiciados, ritmos a tumba abierta y trastabillados, letras alevosamente estúpidas desde el título mismo, canciones como churros hasta un número de 22, temas inaugurales del grind de una duración máxima de dos segundos

(*Diamonds and Rust*... ¡extended version!!! ¿¿???). Un cajón de sastre repleto de alfileres donde, si te atrevías a meter la mano, te pinchabas.

Paralelamente **Anthrax** iniciaban un proceso para desbloquear la imagen típica del grupo de thrash, que culminaría con el tocado de jefe indio que exhibía **Belladona** durante la interpretación del hit *Indians*, acompañado por una banda sudorosa vestida con bermudas, terrorismo sónico con estampados y colorines para surfers, skaters, rollers, adolescentes a toda velocidad. Aquello no era serio. ¡Por supuesto que no! ¿Quién decía que debía serlo?

Quien se mantuviese al margen del movimiento no puede hacerse idea de hasta qué punto las bermudas de **Anthrax** rompían polémicamente con ciertos tabús del thrash. Era, no sé, como si **Tom Jones** cantase travestido. La austeridad del vaquero y la cazadora de cuero raída afirmaba la actitud grave y oscurantista del thrash, así que en ese contexto, unas bermudas retomaban la despreocupación idílica y paradisíaca que la playa había forjado como espacio simbólico en el imaginario del colectivo americano desde los **Beach Boys**. Sin embargo, la interpretación rupestre y esquizoide de **Scott Ian** con bermudas, arqueado, con sus piernas pisoteando huevos como un poseso en movimientos pendulares de la rodilla hasta el hombro, suponía un contraste tan desconcertante como estimulante. **Anthrax** estaban recordando que forzar la estupidez puede llegar a ser muy positivo, y que cuando uno comienza a tomarse a sí mismo demasiado en serio está iniciando probablemente un camino errado.

Pero la herejía definitiva de **Anthrax** culminó en el EP de 1987 *I'm the Man*, donde incluían un single homónimo a ritmo de hip hop. Aquello era definitivamente rompedor, porque la mezcla estilística entre metal y rap se hacía abiertamente, y no de manera vergonzante, y en aquel tiempo las diferencias estilísticas marcaban campos estancos e impermeables. Sí, **Beastie Boys** ya estaban en escena sumando en un flujo perverso guitarras ruidosas y rapeados chillones, ya contaban con licencia para enfermar a la juventud *fighting for their right to party*, luchando por su derecho a divertirse, pero en aquel tiempo **Mike D, MCA** y **Ad-Rock** todavía no eran la banda respetada de finales de los noventa con una discografía impecable, sino más bien, una pandilla de incómodos mocosos con un fastidioso éxito en tiempos de creciente ola de lo políticamente correcto. Así que el gesto espurio y contaminador de **Anthrax** fue especialmente chocante.

Ya en los noventa, la labor seminal del EP *I'm the Man* germinó en otro disco pretendidamente menor, *Attack of the Killer B's*, que sin embargo aporta, probablemente, el legado fundamental de **Anthrax** al desarrollo del metal de los noventa. En *Attack of the Killer B's* se produce definitivamente el encuentro entre metal y rap. **Anthrax** y la banda fundamental del hip hop, **Public Enemy**, colaboran en la grabación de un tema conjunto, *Bring the Noise*, donde la voz corpulenta de **Chuck D** y los gritos histéricos de **Scott Ian** combaten por adquirir protagonismo. Ritmos electrónicos construyendo un mosaico con baterías reales, samplers sobre guitarras que abandonan su valor discursivo para integrar el engrudo rítmico del tema, y la guitarra de **Spiz** simulando timbres cercanos al catálogo de sonidos sampleados que se utilizan en el hip hop, algo que llevaría al extremo virtuosista poco después **Tom Morello** con **Rage Against The Machine**. El disco, además de contener una versión actualizada de *I'm the Man* en la que colaboran **Beastie Boys**, revisa material de **SOD** y del propio grupo, incluye versiones de **Trust**, y recupera un fanatismo explícito y desacomplejado por **Kiss**, cuando la sola mención de este nombre desacreditaba al que se atrevía a pronunciarla.

Incluso en eso, *Attack of the Killer B's* es un disco anticipatorio. Con la llegada de la década de los noventa se introduce una nueva sensibilidad cercana al *kistch* desde la que se recupera a grupos como **Kiss** o a películas como *This Is Spinal Tap*, y que terminará fraguando una escena propia cercana a la estética del cine de serie B, con un concepto grandilocuente y artificioso de espectáculo, ligado a una concepción no peyorativa de la idea de *entertainment*, con **White Zombie** como máximo exponente. Sin embargo en el 91, cuando estaba a punto de estallar el fenómeno grunge, que hacía renuncia de estos elementos por considerarlos adulterados, la palabra **Kiss** era todavía una palabra tabú.

Attack of the Killer B's no deja títere con cabeza. Mi tema favorito es el que cierra el álbum, una parodia de balada típica MTV que los grupos colaban en los discos con la esperanza de conseguir un hit masivo de mecheros encendidos y miradas tiernas, y que **Anthrax** despachan improvisadamente para demostrar que la fórmula es tan sencilla como evidente. El tema, cantado por el amante desesperado, termina de repente con la amada atropellada por un camión y el grupo llorando. Así comentaban **Anthrax** el tema en el libreto de *Killers*:

"Cuatro acordes, las palabras: amor, lluvia, llorando, dulce, amor, juntos... ¿hemos mencionado la palabra amor? La fórmula mágica para hacer... una balada. Salvo que la nuestra no tiene un final feliz (ya podías suponerlo por el título). Originalmente, en lugar del resultado final, yo quería que ella muriera lentamente de cáncer, pero eso creaba mal karma, así que hicimos que la atropellara un camión. Todos los sollozos son reales. Charlie toca una guitarra de 12 cuerdas, Scott una de seis, y Danny la solista. Escribimos esta canción en 19 segundos y la jodida verdad es ésta: lo que nosotros consideramos una completa broma, es la base de la carrera de otras bandas. Bueno, éste es un mundo libre, y cada cual es libre de apestar si lo desea. Nos vemos.

Posdata. Si alguien se ofende por esta canción es un completo idiota".

Aunque la discografía de **Anthrax** en los noventa se inicia con *Persistence of Time* en el año noventa, el bloque central de su obra en esta década está formado por la trilogía *Sound of White Noise*, *Stomp 442* y *Volume 8 The Threat Is Real*, marcada por el cambio de vocalista, cuando las desavenencias de la banda con **Belladona** se hacen insoportables y entra **John Bush**. Desde luego, si alguien quiere capturar el sonido característico del metal de la década de los noventa debería echar un vistazo a esta trilogía, una madura declaración de principios desde los mismos títulos, ruido compacto y a todo volumen, guitarras robustas que componen temas redondos donde quizás se echa de menos un punto de conexión para el gran público. La trilogía Sound-Stomp-Volume es tan rigurosa que no hace la más mínima concesión, y la integridad de su legado se difumina en un cúmulo de información creciente.

¿Qué pasa con la carrera de **Anthrax**? Su trilogía es un compendio perfecto de lo que ha podido ser el metal de los 90 y fracasa comercialmente. Su pasado thrash está construido a espasmos que destacan sobre su discografía oficial, y los propios hits de la banda (*Indians*, *Metal Thrashing Mad*, *I´m the Law*, *Madhouse* o *Medusa*) palidecen frente a sus escarceos con el hip hop o su versiones, ya sean de clásicos como **Kiss** (*Parasite*) o **Sex Pistols** (su versión del *God Save the Queen* incluida en el EP *Armed and Dangerous* del 85 se anticipa a la incluida en el *So Far So Good So What!* de **Megadeth**), de descacha-

rrante metal galo (*Antisocial*) o de tipos ajenos al mundo del metal como **Joe Jackson** (*Got the Time*).

Qué podemos decir, *State of Euphoria* siempre nos pareció un disco insufrible, y la voz de **Joey Belladona** era tan estridente como el paseo de las uñas de Mojica Marins por una pizarra. El verdadero valor de **Anthrax** reside en su permanente postura iconoclasta, de sus bermudas a sus plumas de indio, de sus escarceos con estilos como el hip hop o el hardcore, de su reivindicación de **Kiss** o de **Madonna**.

Madonna, otra de las fijaciones de **Scott Ian**, un tipo que habla claro con palabras y con hechos, y aquí es donde retomamos esa escena inicial del adolescente inspeccionando ante el espejo su frente cada vez más amplia, su alopecia galopante, porque si lo de **Scott Ian** no podía ser a largo plazo la historia del heavy de pro, lo que demuestran su constancia, su tesón y su inquietud es que uno puede hacer variar el rumbo de las cosas y construirse un mundo a su medida. Si estás integrado en un movimiento donde estás deshauciado estéticamente, te desplazas a otros afines como el hardcore, donde la calvorota encaja mucho mejor, o te desplazas irónicamente y deslegitimas sus propios cánones estéticos. Y al final, cuando **Scott Ian** decide terminar con su sufrimiento de una vez por todas y se rapa en la etapa *Persistence of Time*, resulta que no se ha salido estéticamente del movimiento, sino que se encuentra precisamente en vanguardia, porque con su tesón y su actitud ha influenciado a miles de *teenagers* que encuentran en el gesto del rapado un nuevo símbolo de autenticidad, de sobriedad y de estoicismo y ya, cuando **Phil Anselmo** se rapa, todo el mundo anda calvo en el metal 90´s.



La crítica de rock, a diferencia de otras críticas más respetadas, rara vez se adentran en el estudio de las individualidades, y mucho menos en razones ajenas al propio hecho musical.

La importancia de lo cotidiano, de los pequeños traumas de cada uno. ¿Puede un trauma tan ridículo como la alopecia haber sido el desencadenante de una reacción en un tipo singular, que varía definitivamente las constantes de su mundo y las perfila a su medida? De la misma manera que un trauma es causa de permanente agitación, la carrera de **Anthrax** adquiere más interés por su capacidad de agitación, de revulsivo, que por cuestiones estrictamente musicales. *Master of Puppets* siempre fue superior a *Among the Living*, y desde luego,

Fistful of Metal siempre estuvo por debajo de *Ride the Lightnin* o *Peace Sells*.

La cuestión es que **Scott Ian** es quizás un iconoclasta a la fuerza, es alguien que hace crossover a la fuerza, conforme su cabeza pierde los pelos de la melena heavy y se desplaza hacia el coco liso core. ¿Podía tomarse en serio a sí mismo **Scott Ian** con sus cuatro pelos en un mundo de heavys melenudos? Aquí tenemos, entre bromas, un punto de encuentro entre trauma y creación, la relación poderosa entre sublimación de un trauma y fuerza creativa. De todo ello, **Anthrax** refulgen como banda brújula, no tanto por la calidad de su música, cuanto por su actitud, por su capacidad de oponerse alegremente a *stajanovismos* de lo juvenil y lo moderno. Y así resultaron ser los más modernos de todos.

FUNK... ¿QUÉ?

Antes de que el grunge explotara y se convirtiera en el movimiento hegemónico de la industria del rock, el mundo del metal percibió, en paralelo a la ascensión de **Guns´n Roses**, una serie de fenómenos anormales que terminaron cuajando en movimiento visible, y que introducía en el movimiento tradicionalmente cerrado del heavy metal la noción de *crossover*.

Desde 1984 **Red Hot Chilli Peppers** venían haciendo gala de una actitud salvaje y una estética chirriante que incluía melenas y guitarras distorsionadas, pero ellos se emparentaban explícitamente con el funk de **Parliament** y **George Clinton**. Posteriormente **Anthrax** grabaron aquel memorable, y primordial, *I'm the Man*, y todos pensaron que era una broma. **Run DMC** samplearon el *Walk This Way* de **Aerosmith**, y todos pensaron que se trataba sólo de una divertida estravagancia.

Cuando todo eso empezó a gestarse, el desorden fue tal, tan mayúscula la desorientación de los músicos, que hoy en día resulta francamente difícil rescatar del olvido a las bandas que se apuntaron al carro de mezclar el metal blanco con la música negra. De aquella época bisagra hay que rescatar bandas como **Atom Seed**, **Funhouse**, o thrashers visionarios y aventajados como **Mordred** o **Death Angel**, que consiguieron una verdadera colección de incunables hits premonitorios en su *Act III*. En aquel disco de esta banda americana de thrash puro de la bahía de San Francisco, pero ascendencia filipina, se escuchaban slaps

atronadores, coros de afección negroide y las guitarras y las baterías más groove que había dado el estilo hasta la época. Sin embargo la banda cayó en desgracia. Un accidente automovilístico los quitó de la circulación (valga el símil macabro) y su disco quedó en algún cajón durmiendo el sueño de los justos y los reivindicados con la boca pequeña.

Debutaban bandas de funk puramente duro. **311** grababan un sorprendente debut en el que la mezcla de dos voces distintas rapeadas sobre bases machacona, y desdramatizadas por inspirados estallidos melódicos, inventaba una formula que sería imitada hasta la saciedad. En un acto de justicia nosotros repetiremos su nombre hasta que sea recordado: 311, 311, 311, 311, 311. La banda que en el 98 grabó el onírico *Transistor* merece ser tenida en cuenta eternamente.

Sugar Ray golpeaban con la misma fuerza del boxeador que les daba nombre con el funk más metal, más macarra y caradura que se recuerda, y lograban, con el paso del tiempo crear un nuevo estilo de pop eléctrico, en su álbum *14:59*, ejemplo atípico de una huida del seno materno con resultados inmejorables. Mucho movimiento. Frenesí. Así se movía el estilo. Eran demasiados años de herencia musical desaprovechada para condensarlos en un solo momento, o en una sola rama de un jardín todavía inexplorado. Caos. **Fishbone**, combo desquiciado por antonomasia, pretende erigirse en la nueva familia Stone a golpe de riff metalero y delirio constructivo. Y **Rage Against The Machine**, claro, quienes elevan el puro funk metal hasta las alturas para dejarlo caer al vacío tras su segundo trabajo, condenado desde su gestación a no sorprender a nadie. Incluso **Suicidal Tendencies** se desgajan en **Infectious Grooves**, memorable banda de funk atolondrado liderada por el bajo incontinente de **Robert Trujillo** y la inconfundible voz de aguardiente caliente de **Mike Muir**. ¿Caos u orden imprevisto?, ¿explosión descontrolada? El descontrol que dominó el movimiento desde su origen es precisamente su cualidad más saludable. El apartheid musical imperante hasta bien entrada la década de los 80 había hecho mucho daño, demasiado para ser reparado ordenadamente en un puñado de discos.

FUNK METAL, POR DECIR ALGO

En el mundo del hard rock, tan tendente al estereotipo, las bandas de crossover eran una anomalía tan evidente como fácilmente sintetizable. Se atendió a esta miscelánea englobando a un montón de bandas en el saco del funk metal, y de alguna manera la cosa se caricaturizó como la inclusión de técnicas de slapping en la interpretación de un bajo que, por lo general, hasta entonces se había limitado a apoyar el riff de la guitarra de rock.

Durante los primeros años de los noventa el movimiento cobró mucha fuerza, y cientos de grupos intentaron sacar partido de esta expectación: **White Trash**, **Atom Seed**, **Ugly Kid Joe**, **Dan Reed Network**, **Extreme**, **Big F**, **FFF**, **Mindfunk**, **Bang Tango**, **Tackhead**, **24-7 Spyz**, etc.

Cruzado el punto de inflexión del movimiento, cuando la moda comenzaba a extinguirse y el crossover dejó de convertirse en una coartada legitimadora, el tiempo fue dejando claro que la validez del movimiento residía en las singularidades que utilizaban la actitud crossover como un medio de expresión en el sentido más amplio, y no como un fin en sí mismo. Bandas como **Living Colour**, que al principio habían encabezado el movimiento, mostraban con discos como *Stain* que lo suyo era ante todo una experimentación centrada en el riff, y que pertenecían de lleno a la escuela metálica más tradicional, con **Vernon Reid** cada vez más enfrascado en unas posibilidades como guitarrista que entroncaban con la escuela de **Van Halen**.

Por el contrario, otras bandas punteras del movimiento abrieron su campo de visión hasta conseguir evolucionar hacia un estilo propio y definible. **Red Hot Chilli Peppers** maduraron *Blood Sugar Sex Magic*, su obra definitiva, y **Faith No More** construyeron un monumento a la transgresión con *Angel Dust*.

De los ejemplos más evidentes a los más cogidos por los pelos, el crossover demostró una particular fertilidad para cultivar una sensibilidad heterodoxa. En los márgenes del movimiento se encontraban quizás algunos de sus elementos más valiosos. Actitudes seminales como las de **Bad Brains** o **Beastie Boys**, parodias pasadas de rosca como los **Dread Zeppelin** del impagable **Tortelvis**, irreverencias radicales como las de **Butthole Surfers**...

Probablemente, la contradicción implícita en la lectura más directa del crossover queda expresada en **Jane's Addiction**, o cómo picar de muchos estilos para crear algo absolutamente único.

Jane's Addiction editaron dos LPs y forzaron su desaparición. En su música latía el espíritu funky de la mano del guitarrista **Dave Navarro** y la base rítmica formada por **Eric Avery** y **Stephen Perkins**, pero todo ello reforzaba el carisma de **Perry Farrell**, que retomaba conscientemente el papel chamánico, catalizador de la ceremonia sagrada, que la historia del rock había visto aparecer en alguno de sus momentos álgidos. *Nothing's Shocking* y *Ritual de lo Habitual* bebían no sólo del funk. La lisergia del acid rock, el sombrío velo del rock siniestro, el acelerón punk, las gotitas del folklore o los pesados guitarrazos del hard rock más genuino confluían como cauce de la voz flexible de **Perry Farrell**, de sus chillidos de insecto, sus gemidos orgásmicos y sus arengas anárquicas regadas de vino y rosas, su invitación a la ebriedad de una fiesta del caos y la destrucción.

La mezcla no se resume, pues, en un despiece de rasgos estilísticos, sino en una suma que ofrece un plus lujoso, algo más, un carisma, una identidad que queda inscrita como referencia prestigiosa en la Historia y más, en el recuerdo de miles de fans traspasados por las emociones que esta síntesis fue capaz de provocar.

Y HIP METAL, TAMBIEN POR DECIR ALGO

Son diferentes, son iguales

Run DMC y **Public Enemy** se llevaban muy bien con los melenudos blancos. Tambien **Ice T**, que para demostrarlo creó **Body Count**, una banda de thrash metal desmañado, bastante poca cosa, pero a la que la personalidad de su instigador y su simplista rotundidad casi paródica, elevó a la categoría de tótem para una nueva generación de rudos *niggas* y díscolos *whiteys*, que por fin veían justificado por su ídolo el tan necesario *entente cordiale*. Lo más importante de **Body Count** eran, cómo no, las rotundas letras del Original Gansta, en las que retaba al F.B.I, a Bush, a Tipper Gore y al que criticara su opción de coquetear con el rock blanco a chuparle su negra polla o meter la cabeza en un cubo de cemento. *Cop Killer*, tema de explícito título y contenido redundante casi da con sus huesos en la cárcel. Pero eso no hizo más que aumentar su popularidad. Los grandes padrinos del hip

hop se acercan amistosamente al mundo del metal y **Body Count** son sólo el ejemplo más conocido. Raperos como **Anthony Delone** fundan sus propios proyectos metálicos, en este caso **A.D.**, cuyo segundo álbum *And the Dead Will Rise...*, coquetea incluso con sonoridades y desarrollos de puro *doom metal.* Eso no es todo, los samplers siniestros de las producciones de **Dr. Dre** o **Muggs** de **Cypress Hill** contagian a las bandas metálicas que acaban recurriendo a ellas, como es el caso de los reivindicables **(HED)P.E.,** para producir sus álbumes. El gansta rap de **Ice Cube** o el propio **Dre** encandila a una legión de duros teenagers fans de **Metallica**, y la cosa acaba por explotar en la banda sonora del film *Judgement Night*, donde cohabitan perfectamente las dos sensibilidades. El álbum está compuesto por temas interpretados a medias por bandas rockeras y grupos de hip hop y el resultado no hace sino confirmar lo bien que casan ambos estilos. **Helmet** y **House of Pain, Living Colour** y **Run D.M.C**, **Biohazard** y **Onyx**, **Pearl Jam** y **Cypress Hill**, **Slayer** y **Ice T** o **Faith No More** junto a los samoanos **Boo-Yaa Tribe**, demuestran que con un poco de cuidado todo puede encajar perfectamente.

Tenía que pasar: abran paso a Limp Bizkit

Desde Jacksonville, Florida, la capital del southern rock, surge la banda que ha recogido los frutos de todo este ajetreo hip-metálico, **Limp Bizkit**. Tienen gracia que la banda que ha terminado por hermanar a blancos y negros bajo una misma bandera musical provenga de la misma tierra que representantes del redneck power como **38 Special, Molly Hatchet** o **Lynyrd Skynird**. No pasa nada. Nada en **Limp Bizkit** se ajusta a la ortodoxia.

Limp Biztit se forman en 1994 en torno al polémico y bocazas **Fred Durst**, un tipo que canta y rapea con una desvergüenza sólo comparable a la que muestra como persona. Machista, divo, estrellona y aficionado al dinero, **Durst** ha conseguido con su personalidad reinventar a la estrella del rock en clave M.C. Cuentan las leyendas que **Limp Bizkit** nunca hubieran existido de no ser por **Korn**. **Durst** se convirtió en el tatuador oficial de **Fieldy** y **Head**, miembros del grupo de **Johnatan Davis**, les pasó una maqueta de su grupo de amigotes y les convenció para que les facilitaran una gira con bandas de renombre. Lo consiguió y se metió de cabeza en un tour junto a **Deftones** y los raperos **House Of Pain**, gracias a la cual no sólo consiguió darse a



conocer a los públicos de las dos bandas, sino vampirizar a ambas sus respectivos estilos para fabricarse un traje a medida y disolver a **House Of Pain** tras seducir, no se sabe si con sus artes musicales o tatuadoras, a **DJ Lethal** para que abandonara a los rappers y se uniera al proyecto Bizkit. Un proyecto ambicioso que solo podía ser llevado a cabo por un tipo con la suerte de cara, y la cara muy dura, como **Durst**.

Es evidente que sus amigos de **Korn** no podían haber elegido mejor los grupos con los que mandarle de paseo. Con las enseñanzas de ambas bandas, **Deftones** y los **House Of Pain** de **Lethal**, **Durst** termina de dar forma a su proyecto y debuta, tras un arduo trabajo de

ensayos y marketing subterráneo, en 1997 con el impactante *Three Dollar Bill Y'all* que alcanza, gracias entre otros hallazgos a una inmisericorde versión de *Faith* de **George Michael**, el millón y medio de copias solo en Estados Unidos.

Desde entonces, la popularidad de **Limp Bizkit** crece como la espuma. Musicalmente son consecuentes; resumen perfectamente las nuevas tendencias metálicas (la veta-Korn) y las salpimentan con los mejores samplers de **Lethal**, quién ya se había erigido en toda una figura tras los platos de **House Of Pain**. Pero lo que les empuja hacia un estrellato aun sin techo es la personalidad de **Durst**, tan del gusto de una sociedad americana necesitada de *psychos* y predicadores, y encantada de encontrar ambas cosas reunidas en una sola persona. Mucho antes de que su segundo álbum, *Significant Other* saliera al mercado, ya era un éxito cantado.

Pero la pregunta es ¿hay verdadero talento detrás de **Limp Bizkit**, o sólo una estudiada operación de marketing y un cúmulo de casualidades afortunadas en torno a una persona? La respuesta está en *Significant Other*, un disco jalonado de colaboraciones ilustres (**Scott Weiland**, **Serj Tankian**, **Johnatan Davis**, **Wu Tang Clan**...) y temas bien hilvanados, pero tambien sobreproducido y forzado, como el grupo que lo ha parido.



Lo más importante, y por lo que **Limp Bizkit** aparecen en este trabajo, es porque su éxito demuestra que en el metal, como en otras músicas, el éxito es un extraño artefacto mecánico, nunca un fenómeno natural.

UN BAJO LLAMADO GROUCHO: LES CLAYPOOL

Los trazos de la ebriedad responsable

¿Qué hubiera ocurrido si, tras la muerte de **Cliff Burton**, **Metallica** hubiesen elegido a **Les Claypool** como bajista? Quizás *Sandman* hubiese tropezado con los cordones de sus zapatos justo en el momento en el que iba a atrapar al niño dueño de su pesadilla, o por donde fuera que deambulase el protagonista de *Wherever I May Roam*, iría dejando una estela en un laberinto como en aquella secuela del **Pacman** que protagonizaba una simpática brocha perseguida por orangutanes, o hablando *de lobos y hombres*, **James Hetfield** de negro

sería atacado por los tres cerditos voladores que **Pink Floyd** exhibían en sus buenos tiempos.

El caso es que hubo un momento en el que **Les Claypool**, amigo de tiempos escolares de **Kirk Hammet**, probó como bajista de **Metallica** tras la muerte de **Burton**. Aquella sesión debió ser antológica. Hubiese sido divertido poder ver las caras de **Lars Ulrich** y **Hetfield** al ver la linealidad implacable de su *Battory* acompañada por los pimpantes contrapicados que **Les Claypool** acostumbra a desarrollar con su musculoso estilo de bajo. Algo así como la carga de un ejército a caballo con tropiezos y las ruedas de los carros por los aires.

La posibilidad de que **Les Claypool** hubiese terminado en **Metallica** queda en el aire como una hipótesis muy sugerente, aunque es difícil pensar que este tipo extravagante hubiese encajado en la trayectoria de Metallica a lo largo de la década de los noventa. Pero, ¿y si a costa de la inclusión de **Les Claypool** en Metallica hubiésemos perdido a **Primus**? ¡Dios mío! Eso sí hubiese sido una desgracia incalculable.

Piti-piti pitipím pitipím Piti-piti pitipím pitipím Definir las leyes de la tradición... es una cruzada destinada a los más valientes. Así empezaba la carrera musical de **Primus**.

Si definir las leyes de la tradición era una tarea solamente reservada para los más valientes, **Primus** estaban destinados a marcar con trazo firme las leyes de la tradición. Hacía falta tener arrojo para comenzar una discografía oficial (al margen del anecdótico directo *Suck on This*) con una canción como *To Defy the Laws of Tradition*. En el marco estrecho del metal de finales de los ochenta, con el bajo y la guitarra engarzados meticulosamente en gruesa relación octavada, incluso con las dos guitarras de tantos grupos apoyando contumazmente una adoración sin concesiones al riff único, el primer disco de **Primus** disfrutaba de una libertad intolerable. La guitarra de **Larry Lalonde** se paseaba desparramada por las canciones enteras, y las líneas compositivas de **Les Claypool** eran la versión de **Groucho Marx** en el mundo del rock de los noventa: imprevisibles, dicharacheras, locuaces e ingeniosas hasta decir basta, virtuosas del lenguaje que jugaban con él para pervertirlo y despedazarlo en un chiste chungo y en un juego de palabras brillante.

Todo eso lo vimos cuando se nos hubo pasado el susto, cuando pudimos asimilar la libertad de esquemas con la que trabajaban

Primus. Con *To Defy the Laws of Tradition*, cuando el tema llegaba a la parte del estribillo se producía el colapso. La canción se paraba de repente, y el oyente era preso de una perplejidad creciente, conforme aparecía a lo lejos un bajo zigzagueante que iba y venía, que se acercaba y desaparecía como el Guadiana, que parecía estar riéndose de ti en tu propia cara, que contaba muchas cosas tontas y sugería muchas más que, aun a estas alturas, no he acertado a descifrar completamente.

Pero por encima de la mera singularidad estilística de **Primus** encontramos la capacidad de su música para generar mundos caricaturescos. Paulatinamente, los discos de **Primus** se vuelven menos audibles y más visibles; más ambientales. La música esquizoide del grupo y la voz nasal de **Les Claypool** despliegan un mundo amorfo de personajes de cartoon y situaciones absurdas. Mientras la música suena por los cascos, ante nuestros ojos pasan cerdos burbujeantes, marionetas marciales la mar de simpáticas, bicicletas sopranos con hipo, mares de queso no gorgonzola, pescadores atribulados en un despiste eterno (Moby Dick traviesa jugando al escondite detrás de una ola).

Esta capacidad para generar un imaginario propio marca la genialidad singular del adicto al trabajo **Les Claypool**. **Les Claypool**, poseedor de un estudio propio, sigue la estela hiperactiva de artistas como **Frank Zappa** o **Robert Fripp**. Se encierra un montón de horas diarias frente a los micros con la grabadora en marcha, y de su cerebro van surgiendo asimétricas cuadraturas del círculo, puzzles encajados a la fuerza, sonidos enanos dando saltitos con afán de protagonismo.

¿De dónde salen estos bastardos apestando de esta manera? **Primus** no tardaron en ser englobados dentro del funk metal que ellos ayudaron a perfilar como una referencia tremendamente visible. Sin embargo, el grupo siempre se reconoció perteneciente a otra de esas escenas generadas como resultado de los excesos que se vivieron con las drogas en el San Francisco de los sesenta. Una bolsa de hijos tarados genéticamente por tanto *tripi* adulterado, de tarados culturalmente por tanta juerga loca: *La Frisco connection*, un desbarajuste de grupos gamberros por donde pululaban **Fungo Mungo**, **Psychefunkapus**, **Limbomaniacs** o **Faith No More**.

Bueno vale, conocemos su procedencia geográfica y hasta su cuadro genético, pero, ¿y musicalmente? Insisto, ¿de dónde coño salen estos bastardos apestando de esta manera?

Da igual que el guitarrista **Larry Lalonde** hubiese sido alumno aventajado de **Joe Satriani,** que hubiese pertenecido a **Possesed** y a los rescatables **Blind Illusion**, o que **Les Claypool** disfrutase de un pasado en común con **Kirk Hammet**, o que **King Crimson** fueran una de las influencias fundamentales de **Les Claypool**. El suelo metálico se pudrió de sulfatos como **Foetus**, **Victims Family**, **Fred Frith**, **Funkadelic**, **Public Image LTD** o **Tom Waits**, con quien **Les Claypool** colabora en su *Bone Machine* del 92. Pero también con cineastas como **Terry Gilliam**, **Elia Kazan**, **Stanley Kubrik** o **Sergio Leone**, (**Les Claypool** piensa en el *Brown Album* como la banda sonora perfecta para una película de los hermanos **Cohen**). Y estoy seguro de que también con iluminados como **Mat Groening**, **Mike Judge**, **Robert Crumb** o **Chris Elliot**.

Ya no hablamos de eclecticismo en el plano estrictamente musical, sino de la perversión mixtificadora adentrándose en el plano visual, cinematográfico, televisivo, del cómic. De todo ello no sale sólo música sino una manera de ver la vida, inquiriendo del público que les grite a la cara "¡Primus sucks, Primus sucks, Primus sucks!".

La carrera de **Primus** alcanza su apogeo en el año 93. *Sailing the Seas of Cheese* en el 91 y *Pork Soda* en el 93 afianzan estilística y comercialmente al grupo, hasta el punto de situarlo como cabezas de cartel de un Lollapalloza todavía no desvirtuado. El festival más grande y prestigioso del mundo tenía como guinda del pastel a un simple trío de músicos tarados que acompañaban su actuación de filmaciones psicodélicas de cerdos.

The Brown Album, del 97, marca quizás ejemplarmente la dinámica en la que se ven envueltos **Primus** desde *Tales from the Punchbowl* (1995). Se producen cambios en la formación (**Tim Alexander** abandona el combo y llega **Brian Mantia**, ex **Tom Waits**, **Godflesh** y **Bootsy Collins**), pero la fidelidad al estilo del grupo conforma una propuesta que se presume apelmazada, incluso como concepto: El Album Marrón de **Primus**, como respuesta irónica al Album Blanco de los **Beatles** y al Album Negro de **Metallica**, denota quizás autocomplacencia de trazo grueso.

Da igual, el rock actual no anda sobrado de genios, y *Rhinoplasty* del 98 y el reciente *Antipop* siguen marcando nuevos perfiles en el mundo deforme de **Les Claypool**, pescador consumado y orgulloso descendiente de una larga saga de mecánicos automovilísticos. Por

suerte para los conductores de Richmond, y por desgracia para nuestro cerebro, **Les** cambió hace mucho tiempo la llave inglesa por un bajo eléctrico.

EL SEXTO SENTIDO DE JOHN FRUSCIANTE

La guitarra medium del outer-funk

Llegó a **Red Hot Chilli Peppers** siendo un adolescente, y con tan sólo dos discos, hizo del grupo de **Flea** y **Anthonny Kieds** uno de los vértices comerciales del rock mainstream. Su forma sencilla y nada artificiosa de entender la guitarra completó la brecha abierta por la trágica muerte de **Hill Slovak**, y cohesionó el material musical propuesto por la visceralidad hiperactiva de **Flea** y compañía, hasta hacer de *Blood Sugar Sex Magic* un disco perfecto.

Blood Sugar Sex Magic colocó al funk metal en primera línea comercial, y pronto apareció una pléyade de presuntos músicos interesados desde siempre en el *groove* poderoso de **Funkadelic** y **Bootsy Collins**: **MindFunk**, **Dan Reed Network**, **Extreme**... todo mentira. Mientras un guitarrista como **Nuno Betancourt** reeditaba bajo la coartada funk los defectos megalómanos del guitar-hero de los ochenta (véase su gratuita exhibición en la versión del vuelo del abejorro incluida en el LP de **Extreme** *Pornografitti*), **John Frusciante** recogía como nadie un natural acercamiento al instrumento, dejando sonar la guitarra y no el estilo, escuchando al otro más que tocando, buscando la música y no el éxito comercial.

Con un saludable ímpetu y con baladas sinceras, *Blood Sugar Sex Magic* se convirtió en uno de los clásicos definitivos de la década de los noventa, en un paradigma de la música popular contemporánea que ha revenido modelo y lugar común tantas veces revisitado. Pero el trasiego demoledor y falso que envuelve la promoción de los grupos supervendedores extenuó la voluntad de un adolescente al que el vértigo del éxito le vino demasiado grande.

John Frusciante abandonó **Red Hot Chilli Peppers** y reencontró como ninguna otra figura guitarrística de la década de los noventa, el punto común y límite que comparten el acercamiento absolutamente natural al hecho creativo y la vanguardia, la asimilación excesivamente natural de la tradición y el extrañamiento: la locura del que ve al emperador desnudo.



Mientras tanto **Red Hot Chilli Peppers** dio cuenta de hasta qué punto el papel creativo aparentemente displicente de **Frusciante** era fundamental, y de paso, de cómo cualquier gran grupo corre el riesgo de perder el rumbo en la órbita lógica de lo masivo.

Todo hacía pensar que la continuación de los **Red Hot Chilli Peppers** post-Frusciante sólo podía ser positiva. Con **Dave Navarro** a

las seis cuerdas, una colisión entre la energía vitriólica de **Red Hot Chilli Peppers** y la espiritualidad lisérgica de **Jane´s Addiction** sólo provocaba buenos augurios y emocionadas esperas. Sin embargo, no sólo no funcionó la química entre el grupo y el nuevo miembro, sino que los Peppers se vieron envueltos en una enorme vorágine de despropósitos: recaídas en las drogas, egos subidos de tono, **Navarro** convertido en relajada comparsa de fenómenos mediáticos y de la moda ajenos a la tradición contracultural del rock, etc.

Pero si **Red Hot Chilli Peppers** transitaron su anonadamiento particular deslumbrados por los fastos, las palmadas en la espalda y las sonrisas falsas del éxito, **John Frusciante** se sumergió en una deriva que lo situó más allá de los límites de la realidad.

Con *Niandra Lades and Usually just a T-Shirt* ya dio preocupantes muestras de lo lejanos y dúctiles límites que ponía a su libertad creativa, pero fue su disco del 97, *Smile From the Streets You Hold*, el que consumó la impresión de que **Frusciante** había enloquecido definitivamente.

Como en *Niandra Lades*, el *Smiles From the Streets You Hold* presenta a un **Frusciante** ajeno a cualquier convención. Aquí tenemos a **John Frusciante** con su guitarra a pelo, un tipo rasgando unos acordes y cantando a voz en grito. Lo que ni siquiera llegaría a ser una maqueta, editado con la categoría de obra que otorga el ver una porción de música empaquetada en un CD.

Esto, de por sí, ya es una enorme transgresión que **Frusciante** se permite a costa de tirar virtualmente todo su crédito como artista a la basura. Pero lo más radical no reside en este pasar olímpicamente de grupo acompañante, o en que las grabaciones parezcan efectuadas a salto de mata con un walkman, o en que muchos de los presuntos temas no pasen de bocetos improvisados que pierden su propio hilo y se extinguen en un descuido al ver pasar una mosca. Lo radical es esa sensación de estar asistiendo a un documento sonoro que recoge el trance de alguien que no habla por sí mismo, de alguien perdido de sí mismo, entregado a un marasmo de voluntades que lo perforan y lo recorren. De esta manera, **Frusciante** se abandona en un grito y se encuentra con la letanía recuperada del sioux, con el canturreo del redneck apoyado en una silla, tanteando melódicamente los contornos de un escenario que lo tiene embriagadoramente capturado, estallando en un arrebato que se agota en un hilo de voz, balbuciendo palabras mas-

cadas como tabaco. **Frusciante** es un ciego que canta al horizonte con la soltura del que canta a voz en grito en la ducha.

Canciones o psicofonías, las melodías arrancadas de la garganta de **Frusciante** ponen sobre la mesa del rock contemporáneo una reedición de la relación entre el arte y la locura.

Simultáneamente a su ración de canciones alucinadas, Frusciante nos hablaba de sus encuentros con espíritus. Le contaban cosas que luego él musicaba, le hacían sentirse a gusto y comprendido. Estaba totalmente inmerso en el fragor de la heroína, al margen del circuito lógico y material marcado por la realidad mundana de las cosas corrientes, bordeando universos paralelos a los que se accede por revulsivos abiertos por la ebriedad del psicotrópico y del opiáceo. Creía de verdad que veía espíritus y que la droga era el catalizador para comunicarse con ellos.

¿Alucinaba **John Frusciante**? La condición del loco como sensibilidad privilegiada es un mito típico del romanticismo y, por extensión, una reelaboración individual de la figura sagrada del chamán en una sociedad atomizada.

La figura del loco, no como aquel que no ve suficiente, sino como aquel que ve demasiado, implica una aceptación previa del hecho de que la realidad se nos presenta cuarteada, laminada, esquematizada estérilmente por nuestra posición subjetiva, determinada por nuestra pequeñez en medio del universo, determinada por nuestras limitaciones sensoriales, y determinada también por los rígidos esquemas culturales articulados por una educación restrictiva, que secularmente ha configurado una sociedad avergonzada del cuerpo y del deseo.

De Hölderlin se decía que había enloquecido no por lo que le faltaba, sino por lo que le sobraba. De un verso de William Blake tomó Aldous Huxley las palabras con las que tituló un libro que habría de calar profundamente en el mundo del rock por obra y gracia del genio de **Morrison**. La modernidad ha querido creer que hubo una vez que pudimos acceder a ese mundo perdido, encontrándonos de niños, cómodos en el mundo como agua en el agua. Popularmente se dice que sólo los niños y los locos dicen la verdad.

¿Estar loco o hacerse el loco? Muchas veces la vanguardia se revela como un programa de demencia, de olvido meticuloso del mundo de los cuerdos para acceder a la autenticidad velada del mundo. Pero luego están los locos de verdad, en el rock inaugurados por el caso de

Syd Barret. Y muchos niños. Muchos hombres grandes comportándose como niños y divirtiéndose a lo loco.

De esta manera los abscesos de locura real de **John Frusciante** no sólo se encuentran con ciertos hallazgos estilísticos de la vanguardia, sino que expresan su sentido más auténtico.

La música alucinada de **Frusciante** no es la regresión artificial a la niñez del que se hace el loco, sino la locura real. Con pinchazos por su cuerpo, los ojos inyectados de **Frusciante** ven otra realidad, como el niño protagonista de *El sexto sentido* es capaz de ver deambular a los muertos. También **Frusciante** decía dialogar con los espíritus y le llamaban pirado. En cualquier caso, en medio del funk metal, entre la guitarra virtuosa de **Tom Morello** y la guitarra austrolopiteca de **Jim Martin**, entre la guitarra pitagorín de **Vernon Reid** y la guitarra narcisista de **Nuno Betancourt**, la guitarra de **Frusciante** va a la suya, porque es una guitarra medium contactada con **Robert Johnson** y **Hank Williams**, con el folklore sepultado por capas crecientes de información autista.

Después de su viaje a ninguna parte, **John Frusciante** ha vuelto a **Red Hot Chilli Peppers** para grabar con ellos *Californication* y reencontrar el éxito comercial.

Se le ve muy tocado. Permanece en escena ausente o quizás, demasiado inmerso en la música de su grupo, estático y con los ojos cerrados, parapetado tras ropajes de la cabeza a los pies, desdentado después de sus viajes de miedo y asco y de sus viajes gozosos, libre a su manera o encadenado a su propio éxtasis.

De este viaje nos quedan los discos en solitario de John Frusciante. Desde luego, estos discos son unas de las cosas más *jevis* que han pasado por mis orejas, una versión descarnada de la sensibilidad que ha dado, probablemente, los dos discos más bellos de esta década, el *Soup* de los **Blind Melon** de **Shannon Hoon** y el *Grace* de **Jeff Buckley**. Quién sabe, quizás **Frusciante** todavía es capaz de dialogar con ellos.

1993. APOTEOSIS DEL GUITAR HERO

Holocausto de los davidianos en Waco

Cuando la CIA entró en las naves de Waco se encontró un espectáculo dantesco de desolación y muerte. Decenas de cuerpos sin vida desparramados, cadáveres víctimas de los sueños ególatras de un roc-

kero frustrado, que aprovechó la convicción incendiaria de sus soflamas fanáticas para aglutinar a un grupo de creyentes en una religión construida a su mayor gloria. ¿Indicaba el fanatismo de **David Koresh** por las figuras de **Joe Satriani** y **Steve Vai** algo más que una mera anécdota?

El sectarismo no es una componente más o menos circunstancial del rock, sino al contrario. No puede entenderse la especificidad cultural del rock sin dosis contagiosas de sectarismo. Las caderas de **Elvis** promovieron un frenesí espontáneo y elemental de masas femeninas enloquecidas de deseo. El fenómeno de fans, en manos de los **Beatles**, constituyó una religión liminar de juventud, convencida de su diferencia y de la posibilidad de la utopía; **John Lennon** llegó a afirmar que los **Beatles** eran más importantes que la figura de Cristo, y mientras tanto, hordas insurgentes de hippies adquirían la estética del azote de los fariseos.

Que religión y rock van de la mano está claro desde sus raíces gospel, y la reflexión explícita se sedimentó, cuando menos, en el fundamental *Rock My Religion* de **Dan Graham**.

El problema no estribaría tanto en si el rock participa de una naturaleza religiosa o no, sino si dicha naturaleza religiosa desarrolla una dinámica de carácter herético, iconoclasta, desviatorio, diferencial, o si por el contrario, desarrolla una dinámica de tipo eclesial, jerárquico, orgánico, centrípeto, normalizador y fundamentalista.

De alguna manera, la figura del guitar-hero ha desarrollado específicamente este tipo de controversia, y hacia ésta deriva como un hito la admiración que desataron en **David Koresh** ciertas figuras de la guitarra de los ochenta.

El valor fundacional de la figura de **Robert Johnson** funciona como una herejía.

Remitido a unos orígenes difusos, **Robert Johnson** cruza su rubicón el día que sella un pacto faústico fuera de la ciudad, fuera del orden, en el afuera, en un cruce de caminos. **Robert Johnson** vende su alma al diablo a cambio de su genialidad como guitarrista de blues. Desde entonces, las cualidades artísticas del guitarrista de rock están connotadas de un valor añadido. El guitarrista no es tanto un intérprete más o menos afortunado de una composición asépticamente bella, cuanto un catalizador de fuerzas oscuras que acierta a desatar un frenesí orgiástico en beneficio de la masa festiva a la que se debe.

Sin duda fue **Jimmy Hendrix** quien culminó esta construcción carismática del guitarrista. En una carrera incendiaria y urgente, **Jimmy Hendrix** consolidó toda una recuperación de arquetipos chamánicos, e instituyó definitivamente el valor sacerdotal del músico de rock, y la espontánea combustión de su Stratocaster en Woodstock se propuso como el certificado definitivo. No hablábamos ya de una hecatombe más. La incineración de su bien más preciado era, en rigor, un sacrificio extremo, un *temblor* de poseído ausente de *temor* ante el asesinato del Jacob particular del negro ensortijado, un *potlatch* ganado en el combate depredatorio guitarra-guitarrista con la posterior muerte de **Hendrix**.

Como con tantas otras cosas, el heavy metal también recogió con particular entusiasmo esta acentuación paroxística del chamán de las seis cuerdas. Probablemente, fue **Angus Young** quien mejor escenificó la epiléptica condición de un instrumentista consumido en el frenesí de su propia interpretación. Para la historia quedan las imágenes documentales de **Angus Young**, revuelto en el suelo como un endemoniado. En un solo de guitarra tan caótico como expresivo, termina necesitando mascarilla de oxígeno para poder continuar con el concierto. **Angus Young** pataleando en el suelo al vacío, **Angus Young** revuelto en el suelo en un abceso de vómito canalizado musicalmente, **Angus** en un hiato crítico que se llevó por delante a tantos otros, incluido **Bon Scott**.

En algún momento, este énfasis del guitarrista tomó un rumbo opuesto, y el derroche de la interpretación ya no se producía en beneficio de la masa.

Desde luego, **Eddie Van Halen** supuso un punto de inflexión, al introducir nuevas técnicas que revolucionaron los métodos interpretativos que habían imperado en la guitarra eléctrica hasta entonces. Hoy, desde la distancia, podemos decir que el estilo de **Van Halen**, o al menos la manera en que se percibió e influenció su peculiar manera de entender la guitarra, contenía un salto cualitativo.

En la exhibición del guitarrista de rock ha habido siempre, sin duda, una fuerte componente narcisista. El lugar central del guitarrista está ocupado, en principio, por individuos deseosos de notoriedad. Por su parte, el solo de guitarra adquiere en el heavy metal un lugar fundamental. Lo que comenzó siendo un breve desarrollo que desatascaba las formas humildes de la canción pop de la monótona estructura

estrofa-estribillo, terminó convirtiéndose, en ciertos círculos, en lo fundamental, de manera que al final, en ocasiones, la canción al completo se convirtió en un mero pretexto que tenía como función la posibilidad de un solo cada vez más extenso, más rápido, más hermético, más pantagruélico.

De las maneras orgiásticas de la interpretación del guitarrista de rock y las formas fálicas del mástil de la guitarra eléctrica, nació una relación entre el solo y la escenificación del frenesí masturbatorio. Así que si el rock había venido a restaurar la comunicación eminentemente física de la masa en un tumulto festivo, el protagonismo de la guitarra derivaba hacia una posición de solipsismo, hacia una acentuación del sujeto preso de sí mismo, en un onanismo creciente, ajeno al papel mediador que lo había legitimado hasta entonces.

Probablemente, en los orígenes de **Van Halen**, la figura del solo era un espasmo artificioso enormemente llamativo que, no obstante, aun estaba en función de la eficacia del tema en su conjunto. Sin embargo, el estilo de **Eddie Van Halen** era tan exhuberante que para toda una generación nueva de guitarristas dio la vuelta a la tortilla.



Si la velocidad era una consecuencia tradicional de la interpretación frenética del guitarrista rockero, pasó a constituirse en fin en sí mismo. Si el solo era puente y guinda de un tema, pasó a eclipsarlo definitivamente en beneficio propio a corto plazo.

El guitarrista sueco **Ingwye Malmsteen** recogió este legado y lo elevó hasta límites paroxísticos. **Ingwye Malmsteem** tenía una fijación enorme por la figura de **Paganini**, de manera que reeditaba las señas del contrato faústico del propio **Robert Johnson**, pero el sentido de todos esos elementos incidían en una agudización solipsista de su propia figura, y no en la comunidad festiva que el guitarrista había venido a movilizar.

De repente se desató una creciente euforia en torno a la componente virtuosa. Aparecían nuevas figuras que competían por el trono del más rápido, del más espectacular, del más virtuoso, y se produjo un proceso de academización que culminó con el GIT, donde acudían jóvenes de todo el mundo para aprender los secretos de la armonía, los trucos pirotécnicos, un despliegue de escalas que planteó una situación insólita en el mundo del rock hasta entonces. De repente, la figura humilde del profesor adquirió un protagonismo nuevo. **Joe Satriani**, un músico cuyos discos eran banda sonora ideal de publi-reportajes

institucionales, pasó a ser estrella de una escena que había perdido el rumbo.

Joe Satriani adquirió notoriedad por haber formado a distintos guitarristas de la nueva hornada. De entre ellos, fue **Steve Vai** quien le colocó realmente en el disparadero.

Steve Vai fue un virtuoso precoz que maduró a las órdenes de **Frank Zappa**. Posteriormente, cuando **Ingwye Malmsteen** inició su carrera en solitario, **Steve Vai** pasó a ocupar el puesto de guitarrista en su banda **Alcatrazz**.

Malmsteen, **Vai** y **Van Halen** son los tres apellidos que hay que recordar a la hora de analizar la deriva narcisista del guitar hero en los ochenta.

Todos estos apellidos están entrelazados por vivencias y puntos comunes. Si originalmente **Vai** sustituyó a **Malmsteen** en **Alcatrazz**, cuando **David Lee Roth**, vocalista de **Van Halen**, inició carrera en solitario, nuevamente fue **Vai** quien ocupó el lugar reservado a un super guitarrista.

En escena, **Steve Vai** era tan espectacular como artificioso, y en un momento de eclosión de la MTV, se convirtió en el elemento que requería el mainstream. **Vai** se arrastraba por el suelo y hacía solos con los dientes, diseñaba guitarras inverosímiles de tres mástiles en forma de corazón, protagonizaba números en los que la guitarra descendía del cielo emitiendo destellos deslumbrantes.

Toda esta escena estaba enormemente viva al filo de la década de los noventa. Posteriormente, el grunge se encargaría de relegar de un plumazo al ostracismo a tanto derroche de narcisismo y espectáculo vacío. Una sensibilidad más pegada a la realidad castigaba sarcásticamente a toda un generación que había olvidado la esencia popular del rock, y que había prostituido en cierta manera, el enorme acervo estilístico que en otro tiempo testimonió un esfuerzo al servicio del regocijo popular.

De **Robert Johnson** a **Jimmy Hendrix**, de **Chuck Berry** a **Angus Young**, la figura del guitarrista ha trazado un punto de fuga, una desviación de sentido herético, una confluencia festiva de la masa en la que el guitarrista era el catalizador, para proponer una catarsis colectiva capaz de conformar identidades críticas con el orden de las cosas.

Sin embargo **David Koresh**, ese guitarrista frustrado, estaba obsesionado con **Vai** y **Satriani**. No es extraño. Por un lado, **David Koresh**

hizo de sus enormes frustaciones un acicate que sublimó en una escalada de violencia sin igual. Por otro, **Koresh** se prendó del guitarra narcisista, del que pone la atención de la masa en función suya y no al revés, hasta crear una religión a su medida; entendía el rock en términos de estricto lucimiento personal, mostrando su masturbación como una obra de arte. De esta manera **David Koresh** es la caída estrepitosa de un lunático, y también, particularmente, la culminación de las potencias que encerraba el giro que dio el guitar hero en el heavy metal de los noventa, en otra combustión apoteósica, que **Koresh** no dudaría en calificar de artística.

MANZANAS DE LA DISCORDIA (De camino al grunge)

1954. Sun Records inaugura el éxito comercial de la independencia discográfica

El carácter específico de la música popular de la década de los noventa viene marcada, sin duda, por la aparición fulgurante de Sub Pop, por la popularización de una autoconciencia de lo alternativo; por la necesidad, en suma, de hacer explícita la posibilidad de cauces diferentes a los productos ofrecidos desde el mainstream por las multinacionales.



El éxito masivo de **Nirvana** viene reforzado por toda una revitalización del lema punk por excelencia: *do it yourself*. Seattle y sus grupos, la emergencia productiva de Sub Pop, abren en flor la utopía de que cualquiera pueda retomar opciones diversas frente a un panorama dominado por un principio de necesidad.

Pero ¿es realmente específica de la década de los noventa la apertura de la alternativa? Y segundo, ¿Qué orden de las cosas problematiza esta apertura de lo alternativo?

El éxito masivo de los productos de Sub Pop es la consecuencia de una serie de actitudes que se venían fraguando de manera autoconsciente desde, al menos, el movimiento punk.

Sub Pop es una punta de iceberg aquilatada de guitarras densas y ritmos abruptos, de tonos sombríos y gargantas cascadas, de grupos de jóvenes por y para la música, por donde el bagaje más básico del punk y el garage, del metal elemental y el ambiente denso del concierto de bar conquistan un renovado brío comercial, que desata una fascinación

masiva ante una realidad que permanecía oculta. Sin embargo, todos estos grupos apuntan explícitamente hacia una escena High School, hacia una red de emisoras universitarias que estaban abriendo por toda América vías de información por donde se colaban grupos como **Sonic Youth**, **Pixies** o **Throwing Muses**, grupos cuya propuesta integral no encajaba en los postulados musicales y estéticos que se proponían desde el mainstream de los ochenta.

Si las guitarras Ibanez adocenan ronroneos dulces en tantos grupos de metal MTV (**Slaughter**, **Nelson**, **Bon Jovi**), **Sonic Youth** aplican al bagaje pop la digresión ruidista de **Velvet Underground**. Si **Ratt** convierten el timbre vocal de **Ozzy** en **Black Sabbath** en cliché que habla de calentones en la entrepierna, **Black Francis** retoma un grito enrabietado e intransigente cercano al chillido de un cerdo. Si la mujer es en la órbita del metal mainstream una muñeca hinchable férreamente proporcionada, **Kristin Hersh** nos devuelve a una mujer razonable y amiga con la que podemos hablar de igual a igual.

Do It Yourself o No Future

Como ya hemos dicho, esta popularización masiva de lo alternativo hunde sus raíces en el lema práctico del punk. Del punk, extinguido musicalmente como radical utopía de la negación, ciertos elementos alcanzan una dimensión más amplia y crítica del problema, centrándose en problemas extramusicales que la alocada y autodestructiva postura del paradigma punk Vicious no alcanza a ver. **Jello Biafra**, ex-cantante de **Dead Kennedys**, abre con Alternative Tentacles una incisiva vía por donde se cuelan propuestas desquiciadas. Esta postura activa y productiva de *hacer* frente al sistema, creando una realidad nueva, jugando con sus mismas reglas, se opone a la negación totalitaria que caracteriza la postura clásica del punk.

En realidad, ambas posturas están imbricadas contradictoriamente en la actitud punk. *Do it your self* o *No future*. Posibilidad crítica de acción o negación radical, cambio real y puntual o mantenimiento, en la imposibilidad de futuro, de un orden de las cosas que se perpetúa inexorablemente.

Las propuestas más creativas y positivas del punk, por las vías del hardcore o por las vías de la heterodoxia **Biafra** estimulan una red de actuación al margen de los postulados masivos, de la información omnipresente, que va permeando hasta explotar en el éxito de Sub Pop.

También el metal abre esta brecha. Metal Blade, Music For Nations, sellos que dan a conocer actitudes nuevas, radicales, insatisfechas....

La inquietud intelectual del punk abre la interrogante alternativa autoconscientemente, pero cualquiera que conozca mínimamente la historia del rock sabe que esta cuestión está presente en su origen mismo, que es parte esencial de este origen.

¿Es la Sun Records la primera discográfica independiente de la historia? Desde luego que no. Antes de la Sun Records ya había multitud de sellos que estaban recogiendo un legado cultural que actualmente está administrado por universidades, grabaciones seminales de folklore americano, de blues, country y gospel diseminadas por todo el país.

Desde los comienzos de la industria del rock, los sellos fueron algo más que meras franquicias productoras de vinilo. Entre los músicos de la Inglaterra de los sesenta, por ejemplo, el material blues de Chess Records era sinónimo de autenticidad musical. Antes, el éxito comercial de Sun Records ya había supuesto un fenómeno sin precedentes, el desencadenante definitivo de la popularización masiva del rock´n´roll.

Antes de la aparición de Sun Records, la industria musical producía discos sin que los estilos musicales de las clases más descastadas representasen un fenómeno colateral. Sin embargo, el éxito de Sun Records hizo visible, a nivel masivo, una realidad musical negra, lasciva, espasmódica, monstruosa, diferente.

No obstante, a nivel productivo, lo interesante no era tanto que el producto resultante fuese más o menos escandaloso en función del contenido lírico, interpretativo o racial del artista, cuanto que en una industria que funcionaba bajo criterios de necesidad se introducía (recordemos el paradigma Tin Pan Alley), debido al contenido carismático del artista, un principio de imprevisibilidad.

Digamos que las consecuencias que producía el movimiento de caderas de **Elvis** no era reproducible en serie. La misma canción cantada por cualquier otra persona, moviendo sus caderas, no producía el mismo efecto.

Esta defensa de lo subterráneo, lo impredecible, lo escatológico, está en el origen del rock´n´roll.

Inversión de la relación causa-efecto

En el fondo, esta misma cuestión pervive en el contencioso abierto a raíz del debate de las discográficas independientes. Desde los foros underground se entiende que en la mecánica productiva de las multinacionales del disco hay una tendencia a homogeneizar los contenidos, a rebajar esta apuesta por la diferencia carismática, a convertir en clichés lo que una vez fueron elementos originales de un grupo transgresivo.

Lo que caracteriza la sensibilidad específica del rock de los noventa es la conciencia clara de este problema, hasta el punto de poner en el lugar central de la polémica el circuito de producción, y no tanto el hecho musical en sí. Cuando **Sebadoh** titulan su disco del 92 *Sebadoh VS. Helmet,* en represalia por el fichaje multimillonario de **Helmet** por una multinacional, se supone que dicho fichaje lleva implícito una prostitución musical inmediata.

Sin embargo, de *Meantime* a *Aftertaste*, **Helmet** facturan un material tremendamente áspero y hermético. Debido a un discurso crecientemente paranoico, el rock independiente se vuelve tan vigilante y celoso de la autenticidad del producto que termina perdiendo la perspectiva del problema fundamental: el carácter transgresivo de la música expresado en sus contenidos formales.

Poniendo en primer plano el medio productivo, se termina invirtiendo la relación de causalidad. Tradicionalmente, la música radical se insertaba en canales underground precisamente por su contenido anguloso. Sin embargo, el prestigio atesorado por esta tradición underground pasa debatirse a focalizando la figura del sello, y entonces, de inmediato, la música insertada en el canal alternativo contiene supuestamente el carisma de lo alternativo, al margen de que el grupo dé con su música fe de esta circunstancia. Finalmente, no sólo encontramos que algunos sellos autodenominados alternativos facturan material musicalmente conservador y comercial, sino que por medio de adquisiciones de sellos alternativos por parte del mainstream, el sello alternativo pasa a ser la coartada más sofisticada del sistema para tasar la autenticidad de una música que muchas veces respeta los cánones productivos de la industria.

Pero de Sun Records a Sub Pop lo que parece inevitable es esta necesidad de alternativa, de desatascar un orden imperante de las cosas, de dar una oportunidad a la iniciativa popular y a la creación de

base. Por situaciones de injusticia, los **Beatles** rompieron vínculos con la multinacional que editaba sus discos, y desplazaron su torrente creativo por un caudal al que llamaron Apple, su propio sello discográfico.

Apple es también uno de los símbolos americanos del negocio hecho a sí mismo, empezado en un pequeño garage y concluido emporio.

Apple discográfica y Apple informática son alternativas y desplazamientos que desfiguran hegemonías productivas y configuran realidades nuevas. Quizás, la primera alternativa tiene también forma de manzana, cuando en el jardín edénico, la serpiente ofrece el fruto del bien y del mal a una mujer indecisa.

La alternativa, la ruptura, la fractura, la crisis, el desplazamiento, del Génesis al desarrollo contemporáneo de la industria discográfica, es una necesidad imprevisible, un principio de incertidumbre y un precipicio azaroso en contextos paradisíacos insoportablemente perfectos.

Capítulo 4

ADAPTACION AL FRÍO

SEATTLE Y EL FENÓMENO GRUNGE



SEATTLE FUE ¿ METALICO?

A finales de los ochenta, de la mano de Guns´n Roses, el movimiento metálico experimentó unas ganas renovadas de acercarse a territorios nuevos. En esta época, por su parte, bandas pertenecientes a otros estilos mostraban su faceta más granítica. El metal se interesaba por bandas como **The Pixies**, y estos a su vez grababan en 1990 *Trompe Le Monde*, un álbum con temas como *Planet of Sound* o *Subbacultcha*, donde los ritmos eran cada vez más robustos, y la distorsión enroscaba bajo y guitarra alrededor de tonos más graves y timbres más densos. Lo mismo ocurría con **Iggy Pop**. *Brick by Brick* era, desde el título mismo, la tentativa más abiertamente hardrockera desde sus tiempos Stooge. Por su parte **Sonic Youth** se olvidaban de obras como *Evol* y mostraban desde su fichaje con Geffen discos cada vez más directos.

Precisamente Geffen tuvo buena parte culpa en el cambio auspiciado en el rock de los noventa. Suyo fue el fichaje de **Sonic Youth**, suyo fue el fichaje de **Guns´n Roses**, y suyo fue el fichaje de una banda llamada **Nirvana**.

Lo del *Nevermind* de **Nirvana** fue una conmoción de dimensiones mundiales. De la noche a la mañana la banda se vio envuelta en un fenómeno trepidante que los desbordó por completo. Unos meses antes la banda había pasado por el Reading sin pena ni gloria.

Kurt Cobain denunciaba con el primer single de *Nevermind* la actitud autocomplaciente de la generación que debía escucharle y,

paradójicamente, la gente acogió ese gesto como propio, e hizo de *Nirvana* durante un par de años la banda de rock más importante del mundo.

Los parámetros estéticos que auparon al éxito a **Nirvana** tenían poco que ver con los cánones que se barajaban en el mundo del rock en aquel momento. **Nirvana** hacían gala de su desarreglo, y pusieron de moda las camisas de franela, el peinado descuidado y la perilla, y por supuesto, como demostró el documental *Hype*, aquella transgresión estética también revino norma.

Musicalmente **Nirvana** no encajaban con la tendencia al desarrollo enrevesado que, desde distintos puntos de vista, se practicaba en el metal de aquel momento. Se trataba más bien de música pop inyectada de distorsión energética y sinceridad interpretativa, y aquello pareció ser suficiente para la juventud. Bien es verdad que el producto se cerraba con una ingeniosa portada que tuvo no poco que ver con el éxito.

De manera general la crítica de rock aceptaba de mal grado ciertos excesos que había cometido el entorno metálico durante la década anterior. **Guns´n Roses** ya habían comenzado su vertiginosa carrera megalómana, sumándose a una gira con **Metallica** que olía a dinosaurio rockero, y culminada con la edición del pantagruélico proyecto *Use Your Illusion*, nada menos que un cuadruple álbum repleto de autocomplacencia.

Con el grunge la crítica pudo reconciliarse con otra forma de hacer rock duro. El grunge purgaba ciertos excesos llevados a cabo por la ascensión del heavy metal, y así éste renovaba su imagen, pero a cambio de esto la adhesión a lo metálico se realizaba de manera vergonzante.

Sin embargo no se puede negar que la lectura del grunge a nivel masivo fue, básicamente, una reactualización de los parámetros del heavy metal. Antes del *Nevermind*, **Nirvana** había editado un álbum mucho más monolítico, y por otra parte **Nirvana** eran la conexión más clara con el punk y el garage. De los cuatro grandes grupos que quedaron del movimiento grunge, los otros tres mostraban filiaciones aun más evidentes con el heavy metal. **Pearl Jam** eran los más cercanos a los patrones del rock más clásico, pero el álbum *Badmotorfinger* de **Soundgarden** era directamente un pedazo de metralla metálica absolutamente compacta, donde se abordaba sin ambigüedades el clásico

estilo vocal del heavy metal, los riffs y las estructuras estaban vinculadas a **Black Sabbath**, y anticipadas en el *Red* de **King Crimson**, y bueno, **Alice in Chains** fue tenido desde el principio como el combo heavy del movimiento. **Mudhoney** atesoraban las verdaderas vinculaciones con el garage pero nunca triunfaron y los demás.... **Melvins** eran un descerraje desplegado en una sucesión de riffs desencuadrados, **Tad** era otra áspera bola de ferralla absolutamente indigesta, y las obras de **Temple of the Dog**, **Mother Love Bone**, **Afghan Whigs** y **Screaming Trees** estaban claramente vinculadas con el rock americano más clásico e intemporal. Por detrás, bandas como **Superchunk**, **Pussy Galore**, **Pavement**, **Lemonheads**, **Bikini Kill**, **Buffalo Tom** o **Meat Puppets** matizaban esta relación incuestionable.

Estilísticamente el grunge, y directamente *Smells Like Teen Spirit*, impuso a nivel superficial un estilo estándar, una especie de himno sin vocación de tal que luego copiaron, de **Offspring** (*Self Steem*) a **Blur** (*Song nº 2*) pasando por **Radiohead** (*Creep*), o incluso **Melvins** (*Lizzy*), cientos de grupos: estructura pop, alternancia de partes acústicas calmadas y partes densas saturadas, alternancia de vocales reflexivas languidecientes y explosiones de rabia en los estribillos, irrelevancia de la figura del solo, limitado a mero nexo de apoyo melódico...

No obstante, a un nivel más profundo el grunge dio cuenta de hallazgos que se había dado en los márgenes más underground del metal de la década pasada. **Nirvana** se reían de la afectación infantil del heavy, pero también confesaban abiertamente y sin complejos su interés por grupos como **Metallica**. Ya en su primer Lp *Floyd the Barber* se sostenía de un riff troglodita, *School* era minimalismo por no ponerse a pensar, al estilo **Stooges**, *Paper Cuts* era vanguardia siniestra a base de sexta cuerda, y *Negative Creep*, *Scoff*, *Swap Meet* o *Sifting* podrían ser retales compuestos cinco años antes en un momento de gracia por cualquier grupo de thrash.

EL FANTASMA DE ZAPATA.
De agria no-ideología a ideología limonada.

El rostro del metal en los 90 frunce el ceño de una manera preocupante. El signo de los tiempos, como suele decirse, o la amargura de la edad. Cualquier tópico se queda corto. La generación de músicos de los 90 es definitivamente la generación del desencanto.

Contaminado decisivamente por el hardcore y las histerias milenaristas, el metal, a medida que se acerca al fin de siglo va torciendo el gesto. La política pura y dura entra de lleno en la arena hard rockera, y el desánimo, la desorientación y la nausea existencial atacan incluso a la figura de la rock star, deslegitimada por el punk y despreciada por el grunge.

Una sensación de desamparo se apodera de todo. Ya no hay mitos indestructibles, sólo influencias. La fusión de estilos ha destruido el poder sectario de las etiquetas, y los grandes popes del primer heavy se arrastran por los escenarios dando esta lección a las nuevas generaciones: "Nada es eterno, ni siquiera tú ni tu música, así que haz el payaso lo menos posible y no le pierdas el respeto a tu público".

Cuando **Kurt Cobain** se vuela la cabeza, sus sesos salpican y llenan de miseria a toda la escena. Pero quizás, el descontento se había empezado a gestar en Seattle tiempo antes, con otra muerte, mucho menos conocida, que supuso el primer impacto, el final del sueño antes aun de comenzar.

Mia Zapata, descendiente directa del revolucionario Emiliano y cantante de **The Gits**, era violada y degollada en julio de 1993 a la salida de la popular taberna Cornet, lugar de encuentro de músicos y catalizador de las tendencias pre–grunge que pronto conmocionarían el mercado. Nunca se supo quién fue el asesino, y la espina del rencor quedó grabada desde entonces en la ciudad. La muerte de **Mia** generó un movimiento solidario sin precedentes, cuya consecuencia más visible fue la creación de la fundación *Home Alive*, que desde entonces trata de recaudar dinero y conmover conciencias en defensa de la mujer.

Uno de los que nunca pudo olvidar la muerte de **Mia** fue el propio **Cobain**. **Nirvana** ofreció gran cantidad de recitales benéficos en memoria de **Mia**.

Curiosamente, tan sólo un año antes, el antepasado de **Mia**, el propio Emiliano Zapata, invadía el universo metálico en las canciones y la ideología de otra banda llamada a extender el descontento como una plaga, **Rage Against The Machine**. El debut de **R.A.T.M** es uno de los álbumes definitivos de la música del siglo XX. Cuando el funk metal comenzaba a parecer un chiste, surgía de su agonizante cadáver, prácticamente de la nada, un combo demoledor, políticamente impensable en el país que les daba cobijo, y, por si eso fuera poco, poseedor



de una realidad musical incontestable, que fundía a la perfección lo más saltarín y pegajoso del punk y el metal con un envidiable conocimiento de las armas del rap y el funky más combativo. Tanto **Tom Morello**, su guitarrista, como **Zack de la Rocha**, cantante, se sabían de memoria las lecciones de **N.W.A** y **Public Enemy** y lograron llevarlas a la realidad metálica sin la ayuda del más mínimo sampler. Los ruiditos con los que la guitarra de **Morello** salpicaba las canciones, la insistencia de ritmos y acordes, los fraseos coléricos de **De La Rocha** parecían compuestos para enquistarse en la memoria. La inclinación política de la banda, abiertamente del lado del comunismo, legitimadora de la lucha armada de las guerrillas sudamericanas que se enfrentaban al Tío Sam, estaba destinada a hacer historia en el país de los extremos. **R.A.T.M** haría historia por su mensaje de desencanto. Toda una generación se despertó un día escupiéndole al mundo. "Fuck you, I won't do what you tell me".

Con un par de discos más, RATM han seguido insistiendo de manera contumaz en las contradicciones propias de una banda que se asocia indiscriminadamente con todo lo que huela a revolución panfletaria

–de Sendero Luminoso a Eta pasando por Chiapas, que graba un clip contra el mercado con la aquiescencia de Wall Street, que predica contra el capitalismo mientras cumple con la obligación contractual de posar en las entrevistas con una gorra de la marca Nike. ¿Regresó el espíritu revolucionario de Emiliano Zapata expoleado desde el más allá por la muerte de su familiar? Si lo hizo, no cayó en la cuenta del valor degradable de las consignas tras la caída del muro de Berlín. Tampoco estuvo Don Emiliano muy fino a la hora de tasar la contradicción que supone incitar a la revolución desde el apoyo de la multinacional del disco. El espíritu revolucionario se ahogó a principios de los noventa en sus propias contradicciones. **Mia** duerme el sueño de los justos. **RATM** se pasean como fantasmas por los escenarios ululando consignas muertas, y el sector más impresionable del rock se quedó cacareando para siempre y sumergido en el mal rollo más absoluto.

Capítulo 5
EVOLUCION A GOLPES
METAL ¿QUÍMICAMENTE PURO?



1993: METALLICA, LIVE SHIT: BINGE & PURGE

Viviendo en una caja

El mundo no estaba preparado para una banda como **Metallica**. Lamentablemente, Metallica tampoco estuvieron hechos nunca para llevarse bien con el mundo, al menos, para mantener una relación coherente con él.



No encajar

Desde su irrupción en el planeta rock a mediados de los ochenta **James Hetfield**, **Lars Ulrich**, **Kirk Hammet** y **Cliff Burton** zarandearon los cimientos del esclerotizado heavy comercial. Su primer álbum, explícitamente titulado *Kill'em All*, proponía una reinterpretación del esquema clásico del rock duro que consistía básicamente en acentuar sus aristas y reiterar (machacar sería el verbo más apropiado) hasta la extenuación ritmos, riffs y líneas vocales de modo que afectaran al oyente de una manera, más que sensitiva, física. Con ello inauguraron la cultura del *head-banging*. Los cuellos de los fans se dislocaban gozosos, y el fenómeno **Metallica** corrió de boca a oreja, como un imparable reguero de pólvora.

Aunque **Metallica** estuvieran influenciados, sobretodo en *Kill'Em All*, por bandas como **Exodus**, **Raven**, **Motorhead** o los capitostes de la New Wave Of British heavy metal, su sonido era único, y ofrecía un abanico de posibilidades futuras impresionante. Había nacido oficialmente el thrash metal, el colmo, la rebelión contra el propio heavy metal.

Ride the Lighting supone un brutal paso hacia delante, pero aun parece faltarle un hervor para cuajar del todo, y posteriormente **Metallica** acometen el álbum más importante del metal de los ochenta: *Master of Puppets*. Todo en *Master* parece perfecto, y **Metallica** se convierten en una banda enorme sin necesidad de traicionar su particular idiosincrasia: hacer ruido, pero con clase.

A *Master of Puppets* se le debe la consolidación de clichés del thrash, en su momento, puertas de huida hacia delante para las bandas de metal más inquietas: la introducción acústica, los crescendos grandilocuentes, las baladas dramáticas con estallidos de furia, los temas ráfaga a velocidad de vértigo, las letras insultantemente autosuficientes... En resumen, marcas de estilo que convirtieron rápidamente a **Metallica** en los ídolos de una nueva generación de rockers ávida de rebelarse contra sus –incluso metálicamente- mayores.

Metallica, con su exultante juventud y su capacidad innata para abrir brechas, se convirtieron inmediata, imparablemente, en héroes de una película poco verosímil y condenada al éxito. En pocos años, el argumento de dicha película ya contaba incluso con un mártir, el fallecido bajista **Cliff Burton**, y un supervillano, archienemigo declarado, el **Lex Luthor** de los supermetálicos de San Francisco, **Dave Mustaine**. Pero esa es otra historia...

Encajonar

A principios de los noventa **Metallica** andaban un poco huraños. Raritos. La década venía cargada de extraños augurios.

En realidad, las cosas ya nunca serían lo mismo desde *Master of Puppets*. Tras demasiado tiempo de espera, **Metallica** publicaban la esperada continuación de *Master*,... *And Justice for All*, que para muchos fans fue ya la primera de las decepciones. En aquel doble había ya cierta prepotencia, y ciertas ganas de gustar a todos, que comenzaron a molestar peligrosamente al sector anti-sistema de los seguidores de la banda. Varios son los síntomas que aparecen en esa obra que hacían intuir la futura enfermedad degenerativa de la banda. El más importante de estos síntomas era el elevadísimo volumen de la batería, tratando de acaparar todo el protagonismo, y definiendo a la perfección la personalidad de su artífice, el egocéntrico **Lars Ulrich**, batería no especialmente dotado, bajito y regordete, cuyos problemas

de personalidad acabarían emponzoñando al resto de la banda, y dirigiendo la carrera de **Metallica** hacia la más absoluta esquizofrenia.

En efecto, la carrera de Metallica en los 90 se desarrolla bajo el signo de la esquizofrenia. **Lars** puso a trabajar a los suyos en pro de dos objetivos radicalmente incompatibles: gustar a todo el mundo y no molestar a los fans de la música extremista. Aparentemente, en 1990 lo consiguieron con un álbum sin nombre, sin portada, y sin el más mínimo sentido del decoro, conocido posteriormente como *Black Album*, que consiguió engañar a todo el mundo. Aun hoy en día, buena parte del público metálico y la crítica más fiable considera el álbum negro una obra maestra, pero este disco es una estudiadísima obra de ingeniería comercial, una suerte de cruce contra-natura entre el thrash y el A.O.R, la primera fase de combustión de la mecha que iba a hacer saltar en pedazos durante la década la credibilidad del grupo más respetado del panorama duro. Nada sería lo mismo después de esperpentos como el hit *Enter Sandman* o mamarrachadas como la insufrible balada *Nothing Else Matter.*

Al calor del lema *menos es más*, **Metallica** inician un cambio radical. De *Kill'em All* a *...And Justice for All* se produce un movimiento de acumulación, de despliegue, un desarrollo proceloso de las señas estilísticas implícitas en sus primeras canciones. Sin embargo, el álbum negro rompe con esta dinámica, y comienza a encorsetar los temas sobre estructuras claramente pop: minutaje razonable, alternancia estrofa-estribillo, entonación melódica de la voz... cada una de estas características es una bofetada en la mejilla de sus antiguos fans, que entienden en este cambio de paradigma una desvirtuación esencial de lo que hizo grande al thrash.

Para rizar el rizo, **Metallica** sorprenden en 1993 a todo el mundo con la Gran Broma, la Carcajada Final. Ese año deciden orinar definitivamente sobre la cara de sus fans de siempre. Editando su don más reclamado, su directo, en una carísima caja de edición limitada "solo para coleccionistas". **Metallica** se encerraron en aquella extravagancia con más de tres horas de material grabado en México, dos videos y varios accesorios de merchandising.

Encajar/descojonar

Su directo era el único punto de contacto que aun mantenían con la realidad, con sus antiguos fans. Desde que **Metállica** lo encerraron en

una caja, la banda que había revuelto las tripas del heavy metal pasó a mejor vida (en todos los sentidos). Se sucedieron las tragedias. *Load*, *Reload*, el patético intento de guiñar un ojo a los viejos fans con *Garage Days-Requetevisited*, y la gran hecatombe final, hasta el momento: la dinosaurización de gran parte de sus aun incorruptos himnos thrash en el faraónico *S&M*, estropeados con unos "arreglos" orquestales más dignos de los bajos de un trolebús que de unas canciones.

Hay que haber vivido los metálicos ochenta para entender hasta qué punto atesoraron Metallica un prestigio único, y hasta qué punto lo derrocharon. Hoy en día existen casi tantos Clubs Anti-Metallica, como clubs de nuevos fans de los ex–thrashers de la Bahía. Internet está plagado de incandescentes chats de viejos seguidores furiosos, por las páginas de ex–fans que dedican su tiempo a vengarse de sus viejos ídolos en sites tan desmadradas como Boycott Metallica, Alternica o The Official Anti-Metallica Home Page.

Todos, fans, simpatizantes y simples observadores, echan la culpa del desastre al infame *Load*, a los cortes de pelo o a las loas del señor **Ulrich** a **The Smiths** o **Cocteau Twins**. Pero fueron ellos mismos, **Metallica**, los que avisaron del fin de los buenos tiempos al negar a sus fans su directo mientras les observaban desde el interior de aquella caja, un ATAÚD SOLO PARA COLECCIONISTAS en el que empezaban a sentirse tan cómodos, y que encerraba un disco de título tan aclaratorio como *Directo de mierda: borrachera y resaca.*

1990-1994. ¿SOBRIEDAD REFLEXIVA? BATIDOS ESPESOS, RIFFS SUCULENTOS, ESTÓMAGOS SATURADOS

En el 2000 la escena metálica está perfilada con nitidez. Los grupos cuentan con patrones estilísticos y estéticos definidos. Todo ello redunda en la consolidación de lo que se ha dado en llamar nuevo metal Californiano, que hace visible masivamente una realidad musical.

Sin embargo, los grupos que estaban haciendo música a principios de la década de los noventa, no contaron con ese handicap. El momento productivo de la industria se encontraba en un punto de inflexión, de

saturación, y desde los márgenes creativos más inquietos se iniciaba un movimiento de desbandada.

No era momento de aglutinarse frente a ideas comunes, sino de aventurarse en nuevos territorios en busca de hallazgos. Sólo gracias a esta valiente apuesta ha terminado perfilándose la escena actual, un punto de confluencia de estas actitudes previas.

Las consolidaciones estilísticas de principios de los noventa eran precarias y frágiles. El thrash metal agonizaba terminal y exhausto, el death era un gettho demasiado estrecho, el *sleazy*, propiciado por el éxito de **Guns´n Roses**, confiaba autocomplaciente en sus posibilidades, pero tenía ya marcada en la frente su fecha de defunción. Luego, las franquicias estilísticas de nuevo cuño estaban alimentadas originalmente por integrantes inquietos que participaban de una sensibilidad heterodoxa, y lo último que querían era formar parte de cualquier realidad definida por patrones y categorías perfiladas, porque, si había una lección bien aprendida, ésta decía que cuanta más nitidez mostrase un estilo musical, más fácilmente podía ser asimilada por las corporativas multinacionales de la industria del disco. De esta manera los grunges no querían ser grunges, el funk metal no quería ser funk metal, y otros enclaves, como la Frisco Connection, el universo de Alternative Tentacles, las escenas de Washington o Chicago, integraban a grupos tremendamente chirriantes, lo que les hacía imposible ser visibles a nivel masivo.

Para dejar constancia de la peculiaridad de aquel momento basta apuntar, por un lado, que el espacio del mainstream estaba ocupado por grupos en su mejor momento como **Metallica**, **Guns´n Roses**, **Jane´s Addiction** o **Red Hot Chilli Peppers**. Algo impensable unos años antes, cuando **Bon Jovi** marcaba el norte del rock americano con un material musical tremendamente reaccionario. Por otro, basta ver imágenes de directos de la época. Sobre el mismo escenario comparten instrumentos **Body Count** con **Ice T**, **Henry Rollins** y **Duff Mc Kagan** de **G´n´R**. O podemos recordar cómo **Guns´n Roses** apostaron por el rock industrial de unos desconocidos **Nine Inch Nails**, acogiéndolos como teloneros de gira.

Los noventa vivieron como rasgo propio un proceso de depuración compositiva, de sobriedad, que podría resumirse paradigmáticamente con la cristalización definitiva del valor expresivo del rascado por su exclusiva presencia física. De esta manera, el riff, como figura estéti-

ca, apuraba una modernidad análoga a otros campos artísticos, de la misma manera que la pintura se inclinó, de la mano del protagonismo categorial de la textura, hacia su contenido físico más que hacia su contenido formal o simbólico. Con ello el metal purgó definitivamente ciertos excesos del pasado, y se puso en trance de utilizar el acervo estilístico de agresividad y violencia que había recogido en su propia tradición histórica, de una manera más autorreflexiva y más madura, si se quiere, más moderna.

Para ello, en primer lugar, el heavy metal estuvo sometido a un duro proceso de crítica.

Cuando la excitación del momento histórico del metal clásico hubo pasado, cuando el metal perdió la carta blanca que otorga el éxito de la moda momentánea, lo que quedó a la vista fue, en gran medida, las maneras desbordadas de un estilo musical arrogante y poco autocrítico, hasta la estupidez.

Simultáneamente a la labor de un grupo como **Manowar**, que proclamaba un fundamentalista enquistamiento en el orgullo megalómano del heavy metal, aparecían otras referencias que daban pie a la reflexión. La película *This Is Spinal Tap* de 1986, por ejemplo, era una aguda parodia de los excesos cometidos por el hard rock más grandilocuente, trufada de referencias a grupos como **AC/DC**, **Jeff Beck**, **The Beatles**, **Blue Öyster Cult**, **Deep Purple**, **Grateful Dead**, **Jethro Tull**, **Led Zeppelin**, **Uriah Heep** o **Saxon**. Todo el boato mítico que acompañaba a los grandes grupos de rock, y a la ceremonia multitudinaria del concierto, se venía abajo en un montón de desaguisados chapuceros, que dejaba el pretendido carisma de la estrella rockera a la intemperie.

No tardaron en llegar otros ejemplos, ya en los noventa, de la mano de la televisión, *Wayne's World* (vía *Saturday Night Live*) en el cine, y *Beavis & Butthead* en la MTV, se consumaron como referencias críticas sin vuelta atrás. Riéndote con *This Is Spinal Tap*, o con *Wayne's World* y *Beavis & Butthead*, podía parecer que se aceptaba el lado más olvidable del rock'n'roll, pero entre risa y risa se consolidaba una opción crítica. Después de ver este material resultaba muy difícil colgarse una guitarra y seguir repitiendo desacomplejadamente el cúmulo de tópicos megalómanos construidos por el éxito del heavy metal.

No obstante, el cambio que se atisbó estos años no estuvo motivado únicamente por estas posiciones críticas. Objetivamente se alcan-

zaron una serie de topes que obligaron a replantear nuevas posturas creativas.

Uno de los ejemplos más interesantes de este cambio lo encontramos en el grindcore. Entendido como la velocidad absoluta, el grind core, una escisión subestilística del thrash, acumulaba información en el menor tiempo posible. De esta manera se consumaron obras instantáneas y absurdas, tendentes a cero, que atentaban directamente contra la categoría de canción. Posteriormente, a principios de los noventa, integrantes de grupos como **Napalm Death**, **Carcass** o **Brutal Truth** estaban abriéndose a experimentos radicales con **John Zorn**.

Con el grindcore, el metal cruzó un determinado umbral, un particular límite. No se podía ir más allá del grindcore, no se podía ser más rápido.

Paralelamente se estaban abriendo otras vías impulsadas por una sensibilidad distinta.

Vovió a ser **David Bowie** quien, con su proyecto **Tin Machine**, forzase el revulsivo. Con un álbum homónimo en 1989, **Tin Machine** descargaban un material tremendamente denso, con alguien tan reputado como **Reeve Gabrels** a la guitarra, depurando y puliendo la música del grupo. La música de **Tin Machine** destilaba una lluvia fina de sutilezas guitarrísticas centradas, antes que en el desarrollo discursivo del riff, en la parca evidencia de la textura distorsionada del timbre metálico, diseminando disonancias, acoples, ruidos periféricos, progresiones melódicas deformes y angulosas, y sin embargo, presentaba todo ese material respetando el formato clásico de canción, frente a la tendencia expansiva del thrash, que acumulaba composiciones por encima de los seis minutos.

En contraste con una música tan indigesta, **Tin Machine** lucían una imagen impecable y una actitud sobria. Adelantándose a la revisión de la elegancia *lounge* que pusieran de moda las películas de Tarantino, la gran baza de **Tin Machine** consistía precisamente en jugar con este contraste (¿alguien se acuerda de los entrañables **Godfathers**?).

¿Se había convertido el ruido en un cliché? ¿Se habían convertido en un cliché los aspavientos y la estética chirriante del rockero clásico? Para **Tin Machine** el nudo se deshacía forzando la desnuda suciedad del sonido distorsionado, intentando mostrarlo asépticamente, sin interferencias porque, en este contexto, lo transgresivo era una actitud

de autocontención. Puedo parecer más elegante, más limpio, un dandy impecable, y sin embargo, colgarme una guitarra y descargar una insoportable andanada sonora sin darle mayor importancia al asunto, sin despeinarme siquiera. Esta nueva actitud, basada en entender que lo transgresivo podía radicar en el mantenimiento de una actitud sobria y austera, prendería de manera general, y llegaría por los cauces del brit pop hasta las manos de **Liam Gallagher**, que se hizo famoso con **Oasis** cantando hieráticamente hasta el aburrimiento, con las manos cogidas por detrás de la espalda.

Tin Machine lo intentaron de nuevo (*Tin Machine II*, 1992), pero no alcanzaron un éxito suficiente, y **David Bowie** disolvió el proyecto para seguir haciendo música en solitario, siempre muy cercano a los despuntes exitosos de los movimientos más inquietos.

Difícilmente podía tener éxito masivo un proyecto de las características de **Tin Machine**. Demasiado adelantado a su época, **Tin Machine** sonaban quizás a giro demasiado forzado pero, en cualquier caso, se convirtieron en una referencia que fue permeando.

Es difícil no perderse en este proceso. En el año noventa, **Living Colour** parecían reinar en el territorio del funk metal, pero *Stain* era un monstruoso ejercicio, tremendamente sólido y hermético, que tenía más que ver con la línea sobria y austera marcada por **Tin Machine** que con la festiva celebración que se supone a la música negra. Ese año ve la edición *Beg to Differ* de **Prong**.

Prong se esforzaban en cada entrevista por distanciarse de cualquier identificación estilística, no querían formar parte de cualquier parcelación que redujese su música a cánones concretados en puntos estilísticos. Ellos decían que lo que hacían era otra cosa, que pertenecían a algo nuevo. Bueno, quizás **Prong** tenían tanto que ver con la tradición metálica más áspera como con la sensibilidad que desplegaban en ese mismo momento **Fugazi** con su seminal *Repeater* (compárese sin ningún tipo de recato *Dear Justice Letter* de *Steady Diet of Nothing*, segundo álbum de **Fugazi**, con *Lost and Found*).

For Dear Life, *Steady Decline*, *Beg to Differ*, *Lost and Found*, formaban parte de una colección de canciones que componían una obra con vocación de celda aséptica. Sus canciones no iniciaban procesos expansivos, sino giros de reclusión sobre uno mismo. La voz **Tommy Victor** era sordamente agresiva, como un grito contenido, no tenía

nada que ver con los registros del death, que habían devenido cliché, sino con la contención de stress previa a un día de furia.

Estilísticamente, las guitarras de *Beg to Differ* mostraban ciertas peculiaridades. Se podría decir que en el thrash, la insistencia del rascado se exhibía bajo la coartada de su despliegue narrativo. Sin embargo, *Beg to Differ*, al mostrarse tan parco en las composiciones, confiaba definitivamente en la eficacia del ritmo como diálogo sofisticado y sutil entre bajo, guitarra y batería. Por otra parte, los temas tomaban un cariz más atmosférico. Elementos como los armónicos artificiales eran puestos en un primer plano, convertidos en absolutos protagonistas, y los solos, todavía en una onda de acumulación de notas, tan propia de los ochenta, estaban más contenidos y tenían una vocación más abstracta.

Si en el 90 **Living Colour** hacían un flaco favor a la etiqueta funk metal con *Stain*, en el año 92, cuando **Ugly Kid Joe** creían haberse calzado definitivamente las botas del éxito, **Faith No More** la desintegraron con *Angel Dust*. *Angel Dust* fue uno de esos discos que ayudó a contemplar la violencia sonora en términos no estrictamente cuantitativos. No se trataba de ser más rápido, o más sucio, o gritar más, o ser más denso. La violencia no se podía decodificar estilísticamente, porque su sordidez es inaprehensible por naturaleza. Tu vecino puede preguntarte la hora y hacerlo de manera tremendamente insana. Bajo su sonrisa de buenos días, tú has visto que desea a tu mujer.

En el año 92, con un disco como *Spiderland* de **Slint** ya pululando por el mundo (temas como *Nosferatu Man* ya proponen lo que estamos desarrollando), **Helmet** editaron *Meantime*, y muchas cosas apuntadas anteriormente aparecieron diáfanamente con el primer tema del disco. Desde *Wiplash* de **Metallica**, y después de **Tin Machine** o **Prong**, *In the Meantime*, el tema inaugural de aquel disco, era la reflexión definitiva sobre el valor expresivo del riff como hecho físico.

¿Cómo alguien pudo pensar nunca que en **Helmet** había un grupo de éxito masivo? El caso es que, con el fenómeno **Nirvana** caliente todavía, las multinacionales buscaban entre las piedras nuevos valores, y **Helmet** recibieron una insólita oferta millonaria. Pero **Helmet** nunca podrían haber sido **Nirvana**. **Nirvana** articulaban el ruido desde estructuras pop, pero **Helmet** siempre fueron fieles a la hermética tradición con base en la deforme forma de ver las cosas de **Tommy Iommy**.

Retrocedamos un poco. Sin duda *Wiplash*, canción de aquel lejano *Kill'em all* de 1983, fue uno de los hallazgos históricos de **Metallica**. Si realmente el thrash metal tenía una entidad propia frente a propuestas anteriores, se debía a este tema. ¡Chaca-chaca-chaca-chaca! Violencia, suciedad y rapidez ya había anteriormente en **Black Sabbath**, en **Judas Priest** o en **Motörhead**, pero lo que no se había dado nunca, si acaso elementalmente en los primeros discos de **The Stooges**, era esa radical exposición de la sexta cuerda como elemento estético fundamental.

Con temas como *Battery* o *Disposable Heroes*, **Metallica** indagaron en ese camino, pero su manera de desarrollar narrativamente las posibilidades expresivas del riff, y con **Metallica** todo el thrash, incluidos los **Slayer** de *South of Heaven* o *Seasons in the Abyss*, sepultó esta confianza inaugural del riff en el gesto del rascado, subordinando el valor del hallazgo semántico en tantos dialectos como subestilos partieron de la escena matriz.

Esta sensibilidad inaugural fue la que *In the Meantime* recuperó sumándose a una nueva línea depuratoria y sobria, invirtiendo, en cierto sentido, su valor inicial. **Metallica** habían dado con la gallina de los huevos de oro dando rienda suelta a la urgencia de sus hormonas adolescentes. **Helmet** recuperaban esta sensibilidad frenando, deteniéndose a reflexionar, resolviendo la evidencia original en la constatación explícita del carácter semántico que tomó el mero rascado de la cuerda, y utilizándolo de una manera explícita y autoconsciente.

De entrada *In the Meantime* se abría con una avalancha urgente de sonido. Posteriormente se abría un lapso de transición y se enganchaba a un riff de corte clásico y, de repente, el grupo se quedaba estancado en una repetición compulsiva del rascado de la sexta cuerda, pero no a toda velocidad, sino inaugurando continuamente un principio de velocidad, una carrera que no empezaba nunca. Y luego estaban los solos. Ya no había linealidad narrativa a base de desarrollo de escalas, sino acumulaciones disarmónicas hipersaturadas y tratadas con multiefectos. Recuérdese que de esta época es también la superposición de capas de distorsiones guitarreras que **My Bloody Valentine** practican en *Loveless*.

Al lado de **Page Hamilton**, **Tommy Victor** casi era un histrión. A primera vista, la transgresión de **Helmet** radicaba, directamente, en el aburrimiento. Los trajes armani de **Tin Machine** habían sido excesi-

vos, pero la imagen de chicos normales de **Helmet** no sólo no chirriaba, sino que se agradecía en un momento en el que **Axl Rose** estaba actuando por los estadios de medio mundo semidesnudo, con un escueto pantalón de ciclista con la bandera estadounidense estampada.

Lo que tenían que decir **Prong**, o **Helmet**, o grupos con un trabajo áspero y consecuente como **Fudge Tunnel** o **Refused**, se acababa rápido. A duras penas intentaban escapar estos grupos del callejón sin salida en el que habían metido, porque su apuesta era evidente e inmediata hasta el extremo. *Prove Your Wrong* de **Prong** abundaba en el mismo tema. *Cleansing* insufló un poco de aire fresco, pero **Prong** estaban sentenciados, perdidos en un laberinto paradójico, de un único camino.

Lo mismo ocurrió con **Fudge Tunnel** o **Helmet**. *Betty* pareció abrir el abanico creativo de la banda, pero era un espejismo, y *Aftertaste* les sacó definitivamente de campo. Posteriormente, ya desde los márgenes más irreductibles, han tenido que ser bandas como **Shellac** quienes ampliasen el abanico expresivo de esta austera apuesta.

¿Cómo cuajó esto a nivel masivo? Se ha entendido que *Roots* era la obra fundamental de **Sepultura**. Sin embargo, el verdadero cambio de **Sepultura** se dio en *Chaos AD*, donde soltaron lastre con la forma tradicional de componer y de entender el riff del thrash.

De *Arise* a *Chaos AD* hay un salto cualitativo que deja de entender el riff de manera narrativa, acumulativa, paisajística, para acercarse a una sensibilidad más hardcore, y hacer de la inmediatez de la interpretación, de la canción en curso, una evidencia fresca y suficiente.

Con álbumes como *And Justice for All*, *Seasons in the Abyss* o *Arise* se había llegado a thrash en cinemascope, a una sensibilidad eminentemente narrativa, descriptiva de un paisaje iniciático. Con álbumes como *Kill'em All* o *Show No Mercy*, el cambio de ritmo era una ruptura extemporánea, y hasta gratuita, del esquema tradicional de la canción, creando una hipercación, una canción dentro de la canción. Pero para finales de los ochenta, el cambio de ritmo se había asimilado como un elemento más de la composición, perfectamente previsible y ajustado al nuevo canon. Sin embargo **Sepultura**, crecidos en el auténtico underground, se mantenían al tanto de los márgenes, y provocaron de *Arise* a *Chaos AD* un movimiento de depuración, del que fueron partícipes una nueva bolsa de adolescentes por la envergadura comercial que tenían los brasileños en aquel momento. De esta mane-

ra, en canciones como *Amen*, encontramos ya una utilización del rascado análoga a la de **Helmet**, y disarmonías con las que **Andreas Kisser** venía, desde *Arise*, ampliando las dimensiones clásicas de un riff demasiado lineal, integrándolas en una máquina de violencia (véase algunas partes de *Manifest*, o el comienzo de *We Who Are Not As the Others*). ¡Y además hasta el tío **Biafra** sacaba a Godzilla a pasear en aquel disco! ¿Y las risas dementes del final del disco? Una de esas bromas absolutamente estúpidas que tanto molestan a los críticos, pero que a la gente sin sustancia como nosotros, tanto nos hacen reír.

Quizás, uno de los síntomas más visibles de esta sensibilidad la encontramos en lo alto de las listas, a nivel masivo, en el single *Vasoline*, del LP *Purple* de **Stone Temple Pilots**, un tema tremendamente efectivo construido sobre el repiqueteo de la guitarra insistiendo un tono arriba, como Sísifo agudizando sus penurias en el tramo de un solo escalón. Arriba, arriba, arriba, papam papam papam. Es difícil que una insistencia tan monocorde se hubiese dado en lo alto del Billboard si no hubiese existido todo este escenario previo. Poco a poco, el sonido desnudo de la guitarra distorsionada había adquirido una entidad semántica propia, una autonomía al margen del discurso armónico. Temas como *Creep* de **Radiohead** o *Cannonball* de **The Breeders** presentaban como artificio estrella chasquidos y rascados desnudos.

Fue de nuevo el éxito de *Far Beyond Driven* el que abundó en esta sensibilidad. La producción de ese disco hacía del gesto de la púa contra la cuerda un terremoto sonoro con epicentro en la muñeca de la mano derecha. Pero sobretodo, dos temas de *Far Beyond Driven* utilizaron este elemento con una radicalidad propia. Con temas como *Five Minutes Alone* o *25 Years* no se trataba ya de emancipar al gesto del rascado de tener que dar cuentas de una estructura melódica, ni siquiera de hacer valer por sí mismo el gesto del rascado como expresión autónoma. La interpretación de **Diamond Darrell** confluía con gran precisión con las vocales de las palabras escupidas por **Phil Anselmo**, apoyándolas, contrapunteándolas y, en cierta medida, sacrificando el protagonismo propio del lugar estrella de la guitarra en beneficio de la contundencia de la canción. De esta manera, la propia guitarra desaparecía o, digamos, se hibridaba con la voz en un compuesto nuevo.

Ya hemos dicho que el éxito de **Pantera** provocó un revulsivo que generó todo un estilo nuevo, al que se sumaron bandas como **Machine**

Head, **Eyehategod**, **Crowbar** y una larga lista de tentativas que se extendieron hasta el hardcore por medio de bandas como **Biohazard** o **Madball** (posteriormente el *new school* recuperaría directamente los postulados del thrash primigenio).

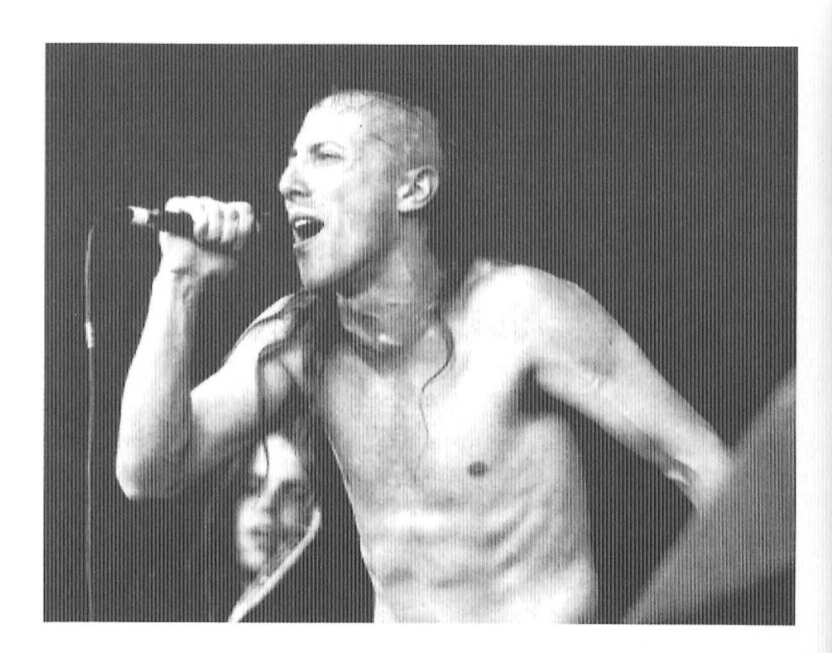
El caso es que en este proceso, la guitarra metálica fue soltando lastre con respecto a la tradición que la mantenía unida todavía con la guitarra clásica. Aportando como elementos positivos las sonoridades producidas por la interpretación espuria, la guitarra metálica encontró un código propio, una relación estructural de elementos cualitativamente distinta a la de la guitarra clásica. No se trataba de la mera diferencia de timbre entre la guitarra clásica y la guitarra eléctrica, entre la guitarra eléctrica y la guitarra distorsionada metálicamente, sino que en ese trecho se estaba hablando un lenguaje nuevo, con palabras nuevas, y con una lógica sintáctica diferente. Sólo así podría posteriormente una banda como **Korn** integrar chasquidos, gemidos, roces, susurros de la cuerda frágilmente cohesionados, como frases musicales con una entidad expresiva propia.

TOOL. PSICOFONIAS DE UNA CAJA NEGRA ENCONTRADA

La identidad de los grupos metálicos actuales se construye radicalizando alguno de los elementos estilísticos de la tradición que está en curso. De esta manera ha habido grupos que se hicieron fácilmente reconocibles pero, a costa de este beneficio a corto plazo, esta identidad corría el riesgo de convertirse rápidamente en cliché, y por otro lado, a largo plazo, el propio grupo había firmado su fecha de defunción, porque desde un estilo fijado tan marcadamente se deja un margen de maniobra mínimo.

¿Cómo escaparon **Tool** de esta encrucijada? Mediante una maniobra tremendamente extraña en los tiempos que vivimos. **Tool** mantuvieron una estrategia de sinceridad musical.

Tool fue uno de esos grupos fichados aprovechando la tsunami **Nirvana**. Fue *Undertow* el disco que les puso en el mapa y, como he dicho, una de las peculiaridades de este álbum consistía en demostrar que se podía llegar a ser personal sin forzar paródicamente ciertos elementos estilísticos. En *Undertow* no había riffs mínimos, ni guitarras-torpedo, ni gritos al límite, ni colapsos rítmicos en cambios forzados



como un precipicio. Lo apabullante de *Undertow* residía en su capacidad para trenzar orgánicamente a lo largo de composiciones sin estridencias, el diálogo entre músicos entregados a ese fluír físico del sonido. *Undertow* dejaba oír al grupo que había detrás porque no se buscaba ninguna otra coartada, ni la de la producción, ni la de los singles, ni la de ser aceptados por caer en algún saco estilístico concreto.

Esta coherencia le funcionó a **Tool**. Para ello, la verdadera baza de **Tool** consistía en que ofrecían un universo propio tan ambiguo como fascinante.

El diálogo sincero que transmitía la música de *Undertow* encontraba su apoteosis en los directos. El grupo ensimismado, tocando según sus propias palabras más para sí mismo que para el espectador, volcado en posibilitar en torrencial el flujo musical abierto, tenía en **Maynard Keenan** a un frontman capaz de crear sensaciones contradictorias en un público perplejo.

Mientras cantaba, **Maynard Keenan** parecía sufrir un colapso epiléptico, retorciéndose en espasmos agónicos, sufriendo contracciones musculares, agarrotando sus dedos, retorciendo el vientre, como en

una suerte de anonadamiento místico al que sólo le faltaban los estigmas.

Ciertas culturas antiguas tenían la epilepsia como una enfermedad sagrada, como un privilegio que hacían los dioses a un individuo concreto. **Maynard Keenan** parecía un privilegiado extático del dolor autoinfligido. Si en la senda de la tradición metálica, la autoimposición del torrente de ruido apunta la condición masoquista, la autoflagelación sonora en una reconfiguración de la mística radical de una religión de la culpabilidad, **Maynard Keenan** era la Teresa del Vacío en sus Moradas existenciales.

Porque sí, el canturreo frágil de **Keenan** sobre una base rítmica implacable tenía, en ocasiones, no poco de oración. Véase en *Undertow*, el lapso central de *Bottom*, o aun más evidentemente si cabe en las postrimerías del álbum, la composición atmosférica *Undisgustipated*, con percusiones tribales y ruidos de la tierra crujiendo marasmos de insectos depredatorios.

La continuación de *Undertow* era un enigma. *Undertow* contenía potencialmente tantas posibilidades que el siguiente álbum de **Tool** podía tomar caminos muy diversos. *Aenima* satisfizo con creces las expectativas puestas en él por una avalancha de fans crecientes, y convirtió definitivamente a Tool en referencia inexcusable del metal de los noventa.

Más que estrictamente musical, **Tool** se ofrece como una experiencia integral. La música de *Undertow* estaba acompañada del enigmático diseño del libreto, desde una portada con una composición abstracta, una blanda estructura que remitía simultáneamente a una caja torácica monstruosa, a una profusión caótica de dedos, a una manta acuática, a una realidad orgánica liminar. Las fotos interiores mostraban un grupo atormentado, instantáneas restregadas de barro, instrumentos de tortura sádica antes de que **Mr. Manson** echase manos de ellos. **Tool** siempre han cultivado la ambigüedad de sentimientos creada por la naturaleza de la escatología. *Undertow* mostraba composiciones fotográficas de una obesa enorme postrada con ternura en posición fetal, acogiendo en su enormidad cárnica como una mole materna a uno de los miembros del grupo. La contraportada era una obra de arte extraña, un cerdo atravesado por decenas de tenedores trinchando su barriga.

Aenima profundizó en esta vertiente visual, y **Tool** ahondaron en la constitución de un universo propio. Si la música actual agudiza su condición perentoria, sometida a una masificación brutal de productos en un mercado expandido, los discos de **Tool** exigían del fan toda su concentración, la inmersión del iniciado en un viaje sensorial alargado hasta los 77 minutos.

A todos los niveles, *Aenima* era un paso adelante con respecto a *Undertow*. La producción era muy poderosa, los temas aun más contundentes, las atmósferas más claustrofóbicas, el impacto más físico, la experiencia más oscura y alucinada. *Aenima* se convirtió en una realidad tan singular que se situó al margen de toda cosa musical coetánea. En el mundo del metal era, digamos, una referencia desrreferencializada, un *lo otro* absolutamente.

Después de un cambio al bajo, el grupo ajustó su nueva estructura y comenzó a rodar en directo de nuevo. Los directos de **Tool** también crecieron. **Maynard Keenan** comenzó a experimentar con modificaciones de su imagen, siempre en ese camino ambiguo e inquietante cultivado por el grupo. Con **Keenan** pintado absolutamente de azul, como aparecido, o travestido toscamente, con una creciente estructura luminotécnica y multimedia, los espectáculos de **Tool** iban en el camino de la eliminación del ego, de la individualidad del artista en función de una experiencia más atmosférica.

"Las creencias son peligrosas. Las creencias permiten que la gente deje de trabajar". **Tool** han cultivado una ideología constituida de elementos diversos: numerología, satanismo, sadismo, lacrimología, escatología, un cajón ecléctico que encontraría como hilo común los parámetros más radicales de la identidad moderna. La influencia de **Aleister Crowley**, el humor de **Bill Hicks**, el satanismo entendido como ceremonia rigurosa, la obra escandalosa de **Ronald P. Vincent**, la conjunción desviada de la pornografía y la religión orientalista, el nazismo y la gastronomía, un *Totum Revolutum* repleto de ironía. Finalmente lo que **Tool** ponen en consideración es la posibilidad de que el individuo consiga por medio de una exposición física y hasta dolorosa frente al torrente musical, una experiencia lo suficientemente rica como para que se convierta en referencia positiva para su propia vida. En esta disposición ceremonial y rigurosa de la autoflagelación artística han estado artistas de la performance, la forma de entender el sexo del marques de Sade, Nietzsche y Artaud. Lo estuvieron a su

manera los místicos católicos, lo estaban grupos como **Neurosis**, y lo iba a estar después **Jonathan Davis**.

Musicalmente es difícil etiquetar a **Tool** más que como **Tool**. Se puede alegar simultáneamente a la belleza zeppeliniana de *No Quarter* y a la dureza profunda de *King Crimson*. Se pueden buscar referencias electrónicas en **Download** y metálicas en los **Soundgarden** más progresivos de *Badmotorfinger*. En virtud de su música, **Tool** provocan adhesiones y rechazos profundos. Para algunos es el grupo más coherente de la década, para otros recupera el lado más olvidable y progresivo del rock.

Da igual intentar buscar coordenadas musicales para situar a **Tool**, porque si algo queda claro a quien se expone al grupo es que resulta difícil etiquetar la música de **Tool**, porque **Tool** son algo más que música.

Capítulo 6
EFECTOS SECUNDARIOS DE LA SOBREEXPOSICION AL SOL:
EL NUEVO METAL CALIFORNIANO

KORN: GEOMETRIA DEL DOLOR

¿Qué tienen en común un fan de **Duran Duran**, un vigilante de un depósito de cadáveres y el líder de la banda metálica que ha trastornado la segunda mitad de los noventa? Aparentemente poco, salvo que se trata de la misma persona. **Jonathan Davis** es hoy en día el líder de la banda que mueve los hilos del nuevo metal. **Davis** ha contaminado para siempre la manera de cantar de infinidad de vocalistas de hardcore y metal en todo el mundo. Ha perturbado los esquemas del mainstream, consiguiendo ventas millonarias y un calado social con una propuesta artística, más que rebelde, absolutamente enfermiza. Y ha cambiado incluso la forma de vestir de las nuevas generaciones metaleras, condenando definitivamente el cuero y las prendas tejanas al olvido en beneficio de la ropa deportiva. El chandal metal ha terminado de borrar, a nivel masivo, las fronteras entre actitud hardcore, integridad metálica y *entertainment* para todo los públicos. Porque, ¿a qué escena pertenece un grupo como **Korn**? ¿A qué público? ¿Al cuarentón yanqui que disfruta de sus vídeos emitidos periódicamente por la MTV entre los de **Meat Loaf** y **Garth Brooks**? ¿Al quinceañero que juega a la playstation mientras desde el equipo **Jonathan** le gime, le jadea y le escupe sus historias de abuso, de alienación, sus fobias y sus paranoias? ¿Al *nigger* del East End neoyorkino que los considera enviados del cielo para ayudarle a justificar ante sus hermanos su devoción por la música blanca? ¿Al neurótico que cree en sus palabras, o al que los considera una broma? ¿O quizá al comercial de Adidas, que no puede creerse cómo esos chicos tan simpáticos – raritos, pero simpáticos – hayan disparado (mediante contrato de esponsorizacion – la venta de las sudaderas que antes sólo servían para sacar a pasear al perro?

Haremos un poco de historia para tratar de comprender quiénes son, de dónde vienen y hacia dónde se dirigen, los padres putativos del último metal.

En 1995 el debut de una banda desconocida, que ni siquiera cuenta con el beneplácito de las emisoras de radio que suelen programar rock duro, alcanza inesperadamente el disco de platino. El álbum en cuestión es **Korn**, homónimo de una banda de Bakersfield, California, a los que nadie había querido editar hasta escuchar hablar de ellos al entonces líder de **Sepultura Max Cavalera**. Desde su propio nombre, explicado por la banda como "resto de maíz en la dentadura de un hombre viejo", el álbum produce una extraña mezcla de sensaciones, inquietud, morbo y risa histérica, miedo y asco, y una furia contagiosa que no se sabe muy bien de dónde procede o contra quién se dirige. Y es que **Korn**, el disco y la banda, es una experiencia sensorial, un conjunto de ruidos extraños, ritmos cardíacos y letras catárticas que afectan a partes del cuerpo desconocidas, siendo el oído interno –muy interno– sólo una más de ellas, y no precisamente la más importante.

Retrospectivamente, no es nada difícil entender el éxito masivo de Korn. Su propuesta no había salido de la nada. De manera más o menos explícita, entre las canciones del grupo fluyen zumos triturados de las obras de sus predecesores en el metal de vanguardia: **Janes's Addiction**, **Rage Against The Machine**, **Faith No More**, **Pantera**, **Helmet**... una tendencia al ruidismo sincopado y siniestro tan afecto a los samplers de **Public Enemy** o **N.W.A** y una forma de cantar que oscila de la suave nana al ataque de histeria, que ya había tocado techo algunos años antes en las grabaciones de **Mike Patton** con **Mr. Bungle**. Todo eso unido a la particular personalidad del personaje interpretado por **Davis** en sus letras: vulnerable, llorica y asustadizo, irremediablemente enfermo, y por tanto, tan próximo a la persona que todos escondemos en el subconsciente, consigue un resultado final hipnótico e irresistible.

La predilección de **Davis** por ciertos cantantes de pop como **Bowie**, **Bono** o **Simon Lebon** y el extraño efecto que resultaba de adaptarlas a un patrón de herencia punk hizo el resto, para atraer hacia sus filas a fans que en su vida habían disfrutado del heavy metal. La personalidad de **Davis** tenía todas las papeletas para acaparar la atención de los medios y seducir al público. Contradictorio, reservado, rarito, con un

fondo peligroso, el pequeño John atraía tanto a las madres como a los pandilleros de Compton.

Sus declaraciones tuvieron mucho que ver en ello. Tras la publicación de su debut, **Davis** declaraba haber sido víctima de abusos sexuales por parte de su padre, justificando así un álbum que giraba, de modo casi conceptual, en torno a los miedos infantiles, y que se cerraba con los sollozos del propio cantante ante la presencia de su padre. Tremendo. Aquello gustó tánto a los americanos, que permitieron que un single tan enfermo y poco tarareable como *Blind* se encaramara en los charts, y el siguiente *Shoots and Ladders*, en el que **Johnathan** se permitía la extravagancia de tocar la gaita a ritmo de metal reptante, casi le superara. Sin embargo, el mismo personaje reconocía, tan sólo unos meses más tarde, haber mantenido relaciones sexuales con cadáveres en el depósito donde trabajaba.

Esa ha sido siempre la gran baza de **Korn**, la tormenta de sensaciones contradictorias que provocan. Aunque su éxito tiene también, por supuesto, una explicación extrictamente musical: es casi imposible que su primer álbum guste en una primera audición, pero es igualmente improbable que dicha escucha no invite a una segunda. Así sucedió; escucha tras escucha, de boca a oreja y de club en club, **Korn** alcanzaron el disco de platino.

Antes de su sorprendente debut, **Korn** ya llevaban a sus espaldas más de doscientas actuaciones. Después de éste, al número hay que añadirle casi un cero. **Korn** se sacaron de la manga una de las giras más exitosas de la historia, el *Family Values Tour*, hoy establecido como uno de los festivales itinerantes más importantes de América, el superventas *Follow the Leader*, que significó su viaje a sonoridades más comerciales y la entrada definitiva del hip hop en su sonido, y el enigmático *Issues*, más oscuro y heavy de lo esperado. Estos álbumes representan la cima de ventas y popularidad de una banda realmente atípica en el mainstream, y son los que más popularidad les han proporcionado. Sin embargo, **Korn** siempre estarán en la historia por su debut, un disco aún hoy misterioso y desasosegante.

DEFTONES: EL SINDROME DE CYRANO

Cuando el genio del cine de terror de encargo, John Carpenter plantó delante de los morros del líder de **Deftones** el título de su nuevo

film, *Escape from L.A*, éste pensó que el viejo lobo le estaba dando una idea para acabar con la maldición que pesaba sobre su grupo. Carpenter sólo iba a pedirle una canción para la banda sonora de su último trabajo, pero a **Chino Moreno** aquello debió parecerle una broma del azar difícil de pasar por alto. Y es que a **Deftones** no le faltan razones para querer emigrar de la patria del nuevo metal a la relativa tranquilidad de la Costa Este, o incluso a las Islas Fidji.

Si éste no fuera un mundo asquerosamente "resultadista" y la importancia de las bandas no se midiera por su mayor o menor repercusión en el mercado, quizá **Deftones** deberían ocupar el primer lugar en la pirámide del nuevo metal americano. Por encima de **Korn**, por supuesto, quienes, pese a lo que todos piensan, copiaron descaradamente su sonido de esta banda, cuya menor habilidad para las relaciones públicas les ha condenado al papel, sarcásticamente, de simples imitadores de sus propios discípulos.

La carrera de estos cuatro jornaleros de Sacramento comienza en 1990 y protagoniza, desde las sombras, el fenómeno de recuperación y ampliación del lenguaje siderúrgico que ha sido bautizado como metal 90,s. Los **Deftones** nunca han cambiado su formación desde sus orígenes; **Chi Cheng** y **Stephen Carpenter**, guitarristas, **Abe Cunningham**, batería y el imprescindible **Chino Moreno**, como vocalista, componen una formación multirracial, humilde y para muchos, de lo más sosa en lo que respecta a su imagen y su conducta. Probablemente haya sido eso último lo que les haya relegado a un papel secundario y poco agradecido en el metal-business americano, ávido de escándalos y productos estéticamente resultones y vendibles. La industria del entretenimiento extremo, como las demás industrias del espectáculo, tampoco valora demasiado el trabajo silencioso y el carácter humilde, y se puede afirmar que **Deftones** han pagado con una importante cuota del reconocimiento que merecían el ser, militantemente, poco o nada "fashion".

No cuidan su imagen, no pretender cambiar nada, no poseen retorcidos dramas en sus biografías ni escandalosos secretos que revelar a la prensa. Carecen de la agudeza para los negocios de **Korn**. Aparentemente son tan anodinos como agónicas y turbias son sus composiciones, y a menudo pasan desapercibidos para gran parte del público, que debe pensar que no merece la pena fijarse mucho en quien parece tratarse a sí mismo con tal indiferencia. Sólo un "pequeño"

detalle convierte en vanales todos estos argumentos: **Deftones** inventaron el sonido que ahora triunfa en la California metálica.

Chino Moreno, mucho antes que **Jonathan Davis**, ya se dio cuenta de las posibilidades que ofrecía una fusión entre los modos melódicos de la *new wave* con el metal esquizofrénico de grupos como **Voivod**, y supo fijarse antes que nadie en **Tool** durante su gestación pre-*Undertow* como creadores de una métrica renovadora en el metal de claroscuros.

Las manifestaciones de **Christian Olde**, bajista de **Fear Factory** al preguntársele su opinion sobre **Deftones** son de lo más aclaratorias: "Deftones son increíbles, ellos iniciaron toda esta movida. Recuerdo perfectamente ir a verlos en directo, eran algo totalmente nuevo. En algunos de aquellos shows eran teloneados por una banda desconocida llamada **Korn** que sonaban como **Alice in Chains** y en absoluto se parecían a su sonido posterior. Ahora todo el mundo piensa que fue al revés y **Deftones** han tenido que desmentir unas acusaciones surrealistas de que imitan a **Korn**. Es muy injusto."



Deftones parecen pretender esquivar el éxito con sus acciones. **Chino** es la antítesis de la rock star consumidora y vendedora de sensaciones fuertes. Declaraciones como ésta han hecho poco por ganarse un hueco de honor en las portadas de las revistas: "La música es lo más importante que hago en la vida. No quiero que me miren, ni ser *cool*, ni estar en el centro. Sólo hacer música". Y no es sólo una cuestión de actitud. Por mucho que los fans inventaran una guerra absurda entre ambas bandas y la prensa los tratara como a hermanos siameses, la música de **Korn** y la de **Deftones** tienen menos puntos en común de lo que parece. **Deftones** carecen de la faceta bailable y saltarina que enloquece a las audiencias de **Korn,** y lo que en realidad ejecutan es un extraño pop sucio y malhumorado sazonado con guitarras metálicas, cuando el componente heavy y el groove hardcore, es lo que prevalece en las composiciones de **Korn**.

Pese a haber interesado a la propia **Madonna**, quien les fichó para debutar en su sello Maverick con *Adrenaline*, y haber creado uno de los más rotundos hits del fin de milenio (*My Own Summer)* como apertura de su segundo trabajo *Around the Fur*, **Deftones** son un grupo más facil de odiar y de olvidar que **Korn,** y sería extrañísimo que alcanzaran las cifras de ventas de los de Bakersfield. Su música es tan cerrada, casi catatónica, tan repetitiva y vocacionalmente autista, que sólo unos pocos pueden disfrutar de ella.

Adrenaline fue una decepción comercial para Maverick y un éxito relativo para la banda (rondó las 200.000 copias el año de su salida). *Around the Fur* no ha acabado de despegar. En el decimo aniversario de su historia personal, *Deftones* lanzan al mercado *The White Pony*, producido por **Terry Date**, el álbum que les reservará plaza en el Olimpo o los mandará directos al Infierno. Donde quiera que vayan, poco importa. La gente seguirá preguntándoles por **Korn**.

LOS CHICOS DEL MAIZ: ENTRE EL AMOR PATERNO Y EL FUROR PARRICIDA

Todos al saco

Inicios del año 2000. El inconmensurable éxito de **Korn** ha empujado a la fama a una serie de bandas que han sido catalogadas por la crítica como neo-metal californiano, y a los que nosotros preferiremos denominar, parafraseando el famoso relato de Stephen King, como

seguidores de *El que camina detrás de las hileras*. Son los chicos del maiz, surfistas de la ola provocada por el fenómeno **Korn**. Algunos de ellos no merecen una catalogación tan caprichosa, pero es indudable que tanto su localización geográfica como su sonido les situa directamente a la sombra del grupo de **Jonathan Davis**. Algunos son manufacturas directas de **Ross Robinson**, productor de *Life is Peachy*, segundo álbum de **Korn**, alentador del giro a las *raíces* de **Sepultura** y catapulta de **Slipknot**, **Amen**, los **Fear Factory** de *Demanufacture*, y uno de los principales responsables del sonido del nuevo metal de la Costa Oeste. Otros pretenden ir por libre pero son víctimas de la imagen que sus discográficas les fuerzan a mostrar con la esperanza de acercarse a las cifras de ventas de los de Bakersfield. Algunos han intentado, con mayor o menor éxito, huir de cualquier tipo de padrinazgo y abrirse su propio camino. Todos, sin embargo, suenan, visten y actuan de manera parecida, y todos se han beneficiado, aunque no gusten de reconocerlo, de esa absurda etiqueta, el metal 90's, que ha pretendido hacernos creer que, como en el cine, la historia se gesta exclusivamente en Hollywood y sus alrededores.

COAL CHAMBER. EL LADO OSCURO DE LA SEÑORITA PEPIS

Algo de verdad debía de haber en las acusaciones que tildaban a **Coal Chamber** de grupo sin personalidad cuando tras editar su segundo álbum, el propio líder de este combo angelino **Dez Fafara** parecía renegar de su pasado y declaraba que les había costado, pero habían acabado encontrando su propio camino.

Coal Chamber fueron rechazados por la prensa por su fagozitacion de los hallazgos kornianos, pero por contra, fueron desde el principio uno de los grupos favoritos de los fans del estilo en alza donde militaban. Varias fueron las razones de su éxito. En primer lugar su música. No cabe duda que su debut homónimo vampirizaba hasta el esperpento las atmósferas siniestras de las guitarras de **Head** y **Munky**, y las melodías lacrimógenas de **Jonathan Davis** mezcladas con gruñidos asimilados de **Rob Zombie** o el vocalista de **Napalm Death**, **Barney Greenway**. También es obvio que la estructura de los temas de su debut es recurrente, repetitiva, machacona y en absoluto original, pero no es menos cierta la habilidad del grupo para sacarse de



la manga auténticos *fan favourites*, bombazos memorizables que entran directos en el cerebro de los fans metálicos, como *Loco* o *Sway*, que, aunque previsibles, obligan a mover el cuello con muelles injertados directamente sobre las cervicales. Y también es necesario reconocer su capacidad de trabajo y su entrega frenética a giras interminables. Si **Coal Chanmber** rozaron con su debut el disco de oro, no se debió al apoyo de su compañía ni de los medios, sino a un agotador tour de 18 meses en el que, prácticamente, fueron vendiendo los discos con su sudor en las localidades donde actuaban.

A **Coal Chamber** se les ha llamado de todo: *gothic-hop, piercing metal, heavy creep,* incluso con bastante mala baba, *korn-way metal*. Es fácil inventar etiquetas grotescas, y en la actualidad la propia banda ha querido cerrar el concurso de estupideces con la suya propia: Según **Dez**, lo suyo es *spooky core*. El apelativo hace referencia a su gusto por el *terror pulp* y jocoso, y su afición a los maquillajes macabros y glamourosos. **Coal Chamber**, no lo olvidemos, son la versión terrorífica del glam canalla de **Mötley Crüe**. Vale.

Era obvio que pese a las ventas y a ser los mejores y únicos representantes del *spooky*, **Coal Chamber** necesitaban reinventarse para no ser tragados por el propio reflujo del geiser que los lanzó a primera fila de la escena. Así, en el 99, asustados ante el cambio de dígito que ame-

nazaba con clausurar la coartada del metal de los 90, Coal Chamber editan *Chamber Music* y dan un vuelco a su concepto. En este álbum se alejan de la inmediatez y se recrean en las atmósferas de un nuevo tipo de canciones mucho más góticas, sinuosas, ruidistas y siniestras. **Dez** cambia de manera de cantar, abandona a **Davis** para chupar peligrosamente de **Marilyn Manson** y se sirve de un colchón de pianos, violines y todo tipo de arreglos orquestales para amortiguar su falta de pericia como vocalista. Para seguir la norma que todo disco debe cumplir a finales de siglo para llamar la atención, *Chamber Music* posee colaboraciones de prestigiosos amiguetes (**Aimee Echo** de **Human Waste Project** y **Elijah Blue** de **Deadsy**) y su propia versión epatante (**Fear Factory** se subieron al *Cars* de **Gary Numan** y **Orgy** triunfaron con el *Blue Monday* de **New Order**), *Shock The Monkey* de **Peter Gabriel**, para más inri cantada junto al mismísimo **Ozzy Osbourne.**

Cuando terminamos de escribir esto, **Coal Chamber** están en las garras de **Sharon Osbourne**, manager y esposa del *madman*, una mujer capaz de elevar a un grupo al firmamento o enterrarlo en un vertedero. El tiempo dirá si **Coal Chamber** son recordados como víctimas o verdugos del metal de los 90.

AMEN. GLAMOUR DE ALCANTARILLA

La banda del lote que tiene más posibilidades de hacerse realmente grande. Deben más bien poco a **Korn**, pues su música se nutre sobretodo de una relectura enferma del hard rock angelino y el punk rock ruidoso de **MC5**, **The Nomads**, **The Dwarves** o los propios **Sex Pistols**. El propio **Steve Jones**, un hombre que ha demostrado su capacidad de asimilar los zigzagueos del rock sin añorar los setenta, los considera "la banda más dañina del planeta", y asegura sin rubor que "tienen bastante más mala leche de la que los Pistols tuvimos nunca". Su nombre va unido al del resto de bandas que nos ocupan, principalmente, porque son uno de los más genuinos productos-Robinson. El reputado productor los sacó de las calles de Los Angeles para convertirlos en grupo-emblema de su propio sello, *I Am Records*, produciéndoles él mismo su debut y único álbum hasta la fecha, titulado como la banda. Como no podía ser menos, a **Amen** no les falta su propio líder carismático de personalidad perturbadora, **Casey Chaos**, un extraño

cruce entre *cock-rocker* y vocalista de death metal, que no duda en sangrar por la boca en algunos de sus espectáculos mientras se contornea como la más *cool* de las estrellas glam, al ritmo de letras tan extrañas como *Whores of Hollywood* o *When a Man Dies a Woman*. **Amen** son los hijos enfermos de **Guns & Roses**, son un producto de las alcantarillas que corren bajo las baldosas de Hollywood Boulevard: incubados al abrigo del glamour de las estrellas pero contaminados por la escoria que excreta la Babilonia moderna. Una delicia.

INCUBUS. GUATEQUE EN EL FRENOFATICO

He aquí otro ejemplo que niega la uniformidad del llamado, irresponsablemente, nuevo metal californiano. La niega estilísticamente pero a la vez amplía y alimenta el orgullo geográfico-artístico de la zona costera del oeste americano en un periodo (la Historia lo dirá) en que la otrora hiperactiva Costa Este (N.Y.) tuvo que mirar con envidia el otro confín del mapa americano.

Incubus son un quinteto enloquecido que nada tiene que ver con sus homónimos death metaleros, desaparecidos a las alturas de siglo en que ellos toman un relevo nominal que no les ayudó demasiado al principio de su carrera. Nacen con la década, no podía ser de otro modo, imitando a **Faith No More**, como toca, y debutan con un álbum (*Fungus Amungus*, del 99) al que nadie le hace ni caso, como suele pasar. Su lugar de origen es el pueblucho de alegre nombre Calabasas, situado en la baja California, aunque su verdadero lugar en este mundo se encuentra a medio camino entre cualquier selva tropical y algún remoto planetoide de un sistema solar desconocido. O bien en una selva artificial orbitando en torno a la luna.

Jungla y espacio. Más o menos en torno a esos dos conceptos se desarrolla el discurso de **Incubus**.

Los principales valores de la banda son, indudablemente, su vocalista **Brandon Boyd**, el mejor de los posibles imitadores-continuadores de los malabarismos vocales de **Mike Patton**, el encargado del los platos, samplers y atmósferas extravagantes, **DJ. Kilmore**, capaz de reinventar el concepto dance metal, introduciendo en el sonido del grupo sonoridades lo-fi y hallazgos de arqueología *easy listening*, y la frecuencia con la que el quinteto se lanza de cabeza a espasmódicos cambios, no solo de ritmo sino de mundo.

De mundo, sí. Porque de pronto **Incubus** son un combo de aguerridos terroristas metálicos como la trajeada banda de acompañamiento de **Sade** o los teloneros inspirados de **Matt Bianco**. Su máxima a la hora de componer es la de resquebrajar lo ya hecho y sacarle aristas nuevas, insospechadas. No hacen fusión, porque su música no funde, sino que hierve y respeta los ingredientes utilizados, para darles más sabor. Tampoco son estrictamente metálicos; uno de los rasgos definitorios de la voz de **Boyd** es que grita lo justo, y asusta tan sólo lo inevitable. **Brandon** es un exquisito creador de melodías, antes que un arengador de masas, y en esa faceta profundiza más y más en cada uno de sus discos.

Tras el mencionado álbum fantasma con el que empiezan a girar, como ellos mismos dicen, "teloneando a hair-ego rock bands", y un mini Lp, *Enjoy Incubus* que les da a conocer en los USA, obtienen su mayor éxito con el álbum *S.C.I.E.N.C.E*, lanzado al mundo en septiembre del 97, un impresionante conglomerado de música de guateque, arrebatos jungle, explosiones de ira, rapeos y bajos barrocos hasta el esperpento, coronado por inspiradísimos estribillos épicos al más puro estilo FNM, que les permite girar por todo el mundo junto a **Korn**, **Sugar Ray**, **311** o **Days Of The New**. En el 2000, **Incubus** se enfrentan a un porvenir extraño, y deciden unirse a él para hacerle frente, sacando un disco extraño: *Make Yourself*, producido por **Scott Litt** (conocido por sus colaboraciones con **R.E.M**) presenta a una banda madura, diferente a todo, mucho más tarareable y esponjosa. Imprescindible. Sin duda, **Incubus** son uno de los más dulces y alimenticios frutos hallados entre los naranjos que crecen bajo el tórrido sol (neo-)californiano.

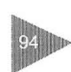
ORGY. VALORES FAMILIARES

Algunos desvergonzados les llaman los niños mimados de **Korn**. Y, aunque les falte vergüenza, les sobra razón.

El guitarrista **Ryan Shuck** quería ser integro y triunfar por sí mismo, sin la ayuda de sus influyentes amistades. Pero todo tienen un límite, y un día se hartó de tocar en clubs para sus amigos e indiferentes grupos de motoristas cocidos de Nightrain, así que decidió que ya era hora de cobrarse un pequeño favor que le debía un viejo amigo, **Jonathan Davis**, al que parecía que ahora las cosas le marchaban vien-

to en popa. **Ryan** fue a ver a **John** a su nueva mansión y, ni corto ni perezoso, le pidió ser la primera referencia de su sello, *Elementree*, con su última banda creada apenas seis meses atrás. Y ahí no acababan sus demandas: tras la grabación del disco ambos grupos se marcharían juntos de gira.

Así salió a la luz en 1998 *Candyass*, el debut de **Orgy**, un álbum que alcanzó en cuestión de meses una popularidad exagerada gracias al mecenazgo de **Korn**. **Orgy** aportan a la escena más imaginería y sugerencias que realidades musicales. Son peculiares, no cabe duda, y agradablemente incómodos. Sus dos guitarristas, **Shuck** y **Amir Derakh** (ex-miembro de las bandas glam-metálicas de los 80 **Rough Cutt** y **Jailhouse**) tocan desafinados, por supuesto de manera consciente, pasean sus pintas tremendas por las pasarelas angelinas y aparecen –hay constancia– tocándose las partes en un show infantil de una T.V. local angelina. Su concepto caló profundamente entre los adolescentes americanos; combinaba sabiamente moda neometalera con una parafernalia y temática de cultura *cyber-teen* de vídeoconsola. ¿Su música? En algún momento fue definida como *death-pop*, principalmente por la versión de *Blue Monday* de **New Order** que incluye su debut y su guiño irrespetuoso a monstruos del pop fúnebre como **Bauhaus** o **Dead or Alive**, pero no deja de ser metal febril, aunque ralentizado y roto por oscuras melodías pop no especialmente sorprendentes. ¿Por qué **Orgy** consiguieron, y sin usar la violencia, el empujón de **Korn** para alcanzar en nada de tiempo un éxito a todas luces desproporcionado con sus méritos? Muy sencillo: El favor que **Davis** debía al bueno de **Ryan** era ni más ni menos que la composición de *Blind*, el single que propulsó a **Korn** al estrellato. **Davis** pagó con creces los derechos de autor. Y sin perjuicio de su bolsillo.



SPINESHANK. MIEDO Y ASCO EN L.A.

Como en el caso de **Orgy**, la historia de **Spineshank** es también un bonito cuento de amistad con moraleja.

El vocalista **Johnny Santos** describía así la personalidad de la banda a un estupefacto periodista británico, quien, como en el chiste, sólo le había preguntado qué tal estaba: "Ser el hijo bastardo de una sociedad cruel y de una escena musical de puñalada en la espalda ha endurecido a **Spineshank**, convirtiéndonos en una máquina indestruc-

tible". La frase, y en general, el drama personal de la banda, una historia de corte puramente hollywoodiense jalonada de buenos, malos, penalidades, redención por la amistad y final glorioso, fueron utilizados por el sello *Roadrunner* como espina dorsal de la campaña promocional que vendió a estos jóvenes (su edad media, en el 2000, es de 22 años) como angermetal (metal furioso) tras decartar el apelativo "frustration" por considerar que poseía connotaciones derrotistas.

Así comenzaba la primera hoja promocional de su debut *Strictly Diesel*: "¿Has sido traicionado alguna vez? Me refiero a cuando alguien en quien confías da un giro de 360 grados y te apuñala por la espalda. El dolor de una confianza deshonrada y una amistad destruída solo te deja un espeso y profundo sentimiento de vacío, casi cegador. Ahora ponle musica a ese inacabable abismo negro de dolor y entenderás de qué van **Spineshank**".

Johnny Santos presume de haber tenido la infancia más deprimente del Valle de San Fernando, donde nació, y no haber encontrado nada más que decepción, traición, falsedad y burlas en L.A, ciudad a la que huyó en busca de la civilización. Allí toco en decenas de bandas que no gustaban a nadie –con el consiguiente incremento de su odio– hasta dar con **Basic Enigma**, el grupo en el que creyó hallar la paz espiritual hasta que – nuevo fiasco– la salida al mercado del *Demanufacture* de **Fear Factory** le convenció de haber estado haciendo el ridículo hasta entonces. **Johnny** y su banda quedaron tan impresionados que decidieron tirar a la basura las demos de **Basic Enigma** y empezar de cero. En 1996 nacía así **Spineshank**. Y en un principio, las cosas no parecieron mejorar demasiado hasta que un día, en pago a tanto sufrimiento, se produjo el milagro: **Dino Cazares** escuchó su maqueta, se enterneció ante su historia, y ante la devoción que los chicos le profesaban los convirtió en sus protegidos. Les metió en un estudio para que grabaran *Strictly Diesel* con la ayuda del poderoso productor **Jay Baumgardener**, el quinto brazo de **Coal Chamber**, **Amir Derakh** y el programador electrónico **Josh Abraham** (responsable de la "tecnificación" de **Orgy** o **Limp Bizkit** entre otros), los enchufó en *Roadrunner* y los presentó a medio mundo como teloneros de **Fear Factory**. **Spineshank** tenían un atracón de venganza servida en platos fríos por delante, gracias al gran **Dino**, quien afianzó de ese modo su merecida fama de hada madrina metálica.

Pero enchufes al margen, *Strictly Diesel* es un gran disco; logra transmitir toda esa furia y asco acumuladas en actuaciones en grasientos antros angelinos, y musicalmente sugiere a unos **Sepultura** poseídos por cierto venazo grunge. E incluye, por si fuera poco, una versión del beatleliano *While My Guitar Gently Weeps* capaz de levantar de su lecho al propio **Lennon**.

SYSTEM OF A DOWN. EL CIRCO DE LA LOCURA

System Of A Down no deberían estar aquí. Por muchas razones: En primer lugar su reino no es de este mundo, del mundo del metal californiano, claro. Son armenios, emigrantes, pero armenios hasta la medula. Su patrón se encuentra alejadísimo del metal tortuoso de **Korn** o **Deftones**, y ellos mismos declaran leerse todas las mañanas la Biblia del reverendo **Patton** y los manuales del hardcore imposible de bandas excluidas de las hemerotécas como **Rythm Pigs**, **Acid Bath** o **Old Lady Drivers**. **S.O.A.D** no solo deben a **Mr. Bungle** su crossover casi kamikaze, sino una manera de vivir la locura como regalo del cielo, como virtud, y no como tormento al modo de la práctica totalidad de bandas que nos ocupan, que parecen ver la enfermedad mental que reflejan en sus temas como una maldición que deben sobrellevar, más que como un crisol de gozosas experiencias inspiradoras.

S.O.A.D son diferentes. Declaran tozudamente el carácter reivindicativo de sus letras anti-sistema, anti-alienacion, anti-turcos y concienciadas con la lucha del ignoto pueblo armenio. Pero no se lo creen ni ellos. **Serj Tankian**, vocalista, **Daron Malakian**, guitarra, **Shavo Odadjian**, bajo y **John Dolmayan**, batería, son como genios traviesos, capaces de darle la vuelta a todo, incluso a su propio discurso, porque lo único que pretenden es convertir el mundo, al menos el mundo que habita en su música, en un delirante parque de atracciones en forma de interrogacion gigantesca. **System Of A Down** son puro entertainment. Sus caras de nemesios contrahechos, sus ropas de vagabundo ex-estrella del glam y sus maquillajes baratos corridos por el sudor, no pueden hacer nada por restaurar la identidad perdida del pueblo armenio. Pero su música sí que puede iluminar de neón el oscurantista panorama de la Nueva California. Con sólo un disco en el mercado se han convertido en la banda más excitante del nuevo metal. Quizá su música engancha a la primera porque cabe en un hueco del cráneo que

hasta llegar ellos nadie había reclamado, o porque el cerebro no puede resistirse a montar en las montañas rusas que activan las guitarras del Sr. **Malakian**, o a acompañar en sus cabriolas a **Serj**, el vocalista que mejor ha sabido chupar del espíritu de trapecista sin red de **Mike Patton** sin ensuciarse –ni romperse- las manos, aunque también chupe con estilo del cuello de vocalistas tan dispares (aunque unidos por un invisible hilo dental) como **Robert Smith**, **Jello Biafra**, **Frank Zappa** o el **Nick Cave** de **Birthday Party**. La vida es una fiesta grotesca para ellos, la fiereza una caricia dada con las uñas largas, el odio sólo una excusa para amar a grito pelado. La farsa empieza en su propia geografía individual –declaran que no se conocían antes, y que el hecho de que los cuatro sean armenios es sólo fruto de la casualidad– y acaba en su situación geográfica colectiva; unos Estados Unidos de película europea, muy distintos de los genuinos, en los que parecen moverse. **System Of A Down** han retirado la capa de niebla que cubría el sol de California. Son el sistema de ventilación necesario para poder seguir disfrutando de un estilo músical que estaba empezando a ponerse asfixiante. Si tras la lectura de este libro, algún lector ajeno al universo metal sigue pensando que la distorsión y los aullidos no pueden ser divertidos, debe escuchar a **S.O.A.D** o resignarse a morirse de asco en su sillón de orejas (taponadas).



Capítulo 7
TROGLODITAS Y COMPUTADORAS
ROCK INDUSTRIAL, METAL BAILABLE, CORTOCIRCUITOS, CANIBALISMO Y CACHIBACHISMO

NINE INCH NAILS Y MINISTRY. ELECTRONICA BASTARDA

Es la voz dentro de tu cabeza, el amante en tu cama, el sexo que necesitas, el odio que intentas contener, la mentira que te crees, la bala en el revolver, el fin de todos tus sueños... y te controla.

Trent Reznor es el señor Autodestrucción, proclamando que tu dios está muerto, teniendo ante cada ejército la visión marcial de una ordenada marcha de cerdos, mutando en el *closer*, en el *ruiner*, en el *eraser*, contaminado por un reptil amoroso en una caída espiral interminable.

Con *Pretty Hate Machine*, **Trent Reznor** consiguió interesar al mundo de la música pop y, desde la portada de *Spin*, adelantar a todos los predecesores del Industrial y ponerse, muy a su pesar, a la cabeza del movimiento. Tendría que ser *The Downward Spiral* el disco que confirmase la valía y el talento de un **Trent Reznor** elevado a la categoría de gurú contemporáneo.

The Downward Spiral ha quedado como una de esas obras fundamentales de la década. Frente a la aspereza y el hermetismo fiero de grupos como **Skinny Puppy**, o frente a la violencia elemental y sucia de **Ministry**, o frente a la radicalidad conceptual de **Einsturzende Neubaten**, o frente a las barbaridades seminales de **Throbbing Gristle**, el éxito comercial de los primeros **Nine Inch Nails** se entendió como una desvirtuación de los elementos propios del Industrial más ortodoxo, pero lo que no se puede negar es que *The Downward Spiral* es un álbum tremendamente agresivo y desazonador, sucio y violento, enfermo y contradictorio a lo largo de sus 65 minutos de duración, nocivo. Puede hacerte sentir gloriosamente lleno de mierda, y es necesario. Si el metal es la vía que espontáneamente se articula en el mundo de la música pop para canalizar procesos de violencia catár-

tica, de reencuentro con nuestras manos crispadas, con nuestro tronco convulso en un giro, con nuestros abscesos de bilis por la garganta, *The Downward Spiral* es jodida materia metálica directa a la boca de nuestro estómago. Esa capacidad de **Reznor** para arrojarnos a una espiral vertiginosa, para comunicarnos en definitiva con nuestra parte más oscura y animal, es la que marca su verdadera genialidad.

Contestando a la parte más ortodoxa del industrial habría que decir que la vigilancia radical del estilo es sólo la primera parte del problema. La segunda pone en juego estos elementos estilísticos para conseguir la comunicación con el oyente. No sirve de nada construir una obra muy radical conceptualmente si no consigue transmitir emociones. **E.N.** proclaman ahora que el *silencio es sexy*, pero los alemanes hace tiempo que se dedican a facturar canciones, y **John Cage** etiquetó como pieza musical un silencio de tres minutos y cuarenta y cuatro segundos que nos deja muy fríos. También **Lou Reed** construyó con *Metal Machine Music* un monumento al caos que se pierde en sí mismo. Lo realmente difícil es mantener, de manera crítica, elementos estilísticamente radicales que consigan conectar con un público amplio. Y desde luego, eso lo ha conseguido *The Downward Spiral* como ningún otro disco industrial de la década.

Susurrando como un animal en celo, gritando ante su asesino, rompiéndose frágilmente en mil pedazos, **Trent Reznor** amontona una bola de canciones que componen un viaje iniciático por los recovecos de lado oscuro de lo humano.

A menudo la guitarra metálica ha merecido la comparación metafórica de la sierra eléctrica. Las guitarras de *The Downward Spiral* son precisas amputaciones de nuestra voluntad en bloques cada vez más mínimos. Suplicamos perdón, no lo soportamos más y de repente nos encontramos *in a warm place*. Existe la belleza. Existen el equilibrio y el descanso. Lo podemos degustar gracias a la implacable disciplina con la que **Reznor** nos había fustigado inmisericordemente ("yo no quiero esto, yo no quiero esto, yo no quiero esto"). Da igual, el momento de descanso ha acabado, y un paulatino crecimiento construye ante nuestros ojos un inquietante monstruo acercándose desde lo lejos y explotándonos en la cara, ¡piérdeme, ódiame, destrózame, bórrame! Un monótono sampler dispara el obturador de una cámara, capturando la masacre en instantáneas periódicas. La caída en espiral se consuma melancólicamente, avergonzada de sí misma, liberada tras

la hecatombe, renacida de impurezas expulsadas por todos los agujeros de tu cuerpo, con tus "yos" amontonados como pieles mudadas sobre el suelo frío, gritando como posibilidades desechadas prestas al ovido. El dolor autoinfligido ha merecido la pena. Solo, frente al crepúsculo, abandonando tu antiguo imperio de suciedad, ahora te conoces mejor. Un enemigo musical como **Reznor** te ayuda a intuir el valor y las aristas de la palabra amistad.

Desde el potencial epifánico de *The Downward Spiral* se dispara el lugar carismático de **Trent Reznor**. En su cuenta figuran también otros haberes suculentos. Un EP salido directamente del infierno con una letra del calibre de *Happyness in Slavery* en *Broken*, videoclips exquisitos como *Closer*, videclips viscerales y auténticos como *March of the Pigs* (el gesto de presentar en un clip una interpretación en estricto directo lo ha tenido que hacer una banda industrial, es irónico). Remezclas matizando la riqueza del universo **Reznor** con *Fixed* y *Further Down Spiral*. Inquietantes bandas sonoras para francotiradores visuales como Oliver Stone (*Natural Born Killers*) y David Lynch (*Lost Highway*). Escisiones fecundas con los **Filter** de **Richard Patrick**. Ejerciendo una labor pionera de mestizaje entre los mundos del rock y los vídeojuegos con la banda sonora del clásico *Quake*, o prestando el logo para el diseño inquietante del ultraclásico *Doom*. Provocando contaminaciones hiperbólicas nada menos que con **Rob Halford** en **Two**. Filiaciones freudianas y traumáticas con el Edipo **Manson**. Colaboraciones anecdóticas con **Tapeworm**, **Revolting Cocks** y **1000 Homo DJ´s**, con **Reznor** convertido en *polla adicional*. Clonaciones más o menos destacables con **Gravity Kills**, **Stabbing Westward** y cientos de grupos más.

Todo este bagaje se queda corto frente al directo de **NIN**, y concretamente, a la actuación histórica que el grupo dio en el Woodstock 94. Ya en los tiempos del *Pretty Hate Machine*, siendo el grupo telonero de **Peter Murphy**, **NIN** arremetieron contra un público estático, provocándoles, arrojándoles pizzas grasientas para que reaccionaran. Aquella actitud estuvo a punto de dejar a **NIN** fuera de aquella gira. Lo de Woodstock 94 fue el delirio, y ha quedado para la historia. Una masa de cien mil personas arremolinada en una lucha de barro con la banda en el escenario escupiendo una actitud caótica y suicida.

El éxito de *Downward Spiral* sumergió a **Reznor** en otra espiral de indecisiones. Continuar una carrera artística después de un éxito de las

características de Downward bloqueó a **Reznor**, y su siguiente disco prolongó una espera que generó enormes expectativas.

Definitivamente, **Trent Reznor** ha querido sacudirse el baldón de la etiqueta industrial. Bajo la influencia de **David Bowie**, **Reznor** se acerca a la creación artística desde una postura cada vez más integral, de manera que el elemento industrial se integrará progresivamente como un elemento más en canciones más ricas y matizadas, y no como el elemento protagonista que pone a sus pies al conjunto de la canción. Y lo mismo diríamos del acervo agresivo, que quizás perdura de una manera más sorda, más subliminal. De su siguiente disco, *The Fragile*, **Reznor** había dicho que sería tan electrónico "como cualquiera de **Tom Waits**". *The Fragile* es un disco electrónico evidentemente. Pero hay también cuerdas, guitarras, y registros instrumentales nuevos. El resultado es un paisaje riquísmo, con canciones que se extienden a lo largo de siete y ocho minutos, en un doble CD donde lo electrónico es matiz, estructura cubierta, mobiliario finamente broquelado, destello. Acompañado por músicos del calibre de **Alan Moulder**, **Adrian Belew**, **Page Hamilton**, **Mike Garson**, **Bill Rieflin** o **Steve Albini**,**Trent Reznor** ha llevado a cabo una obra tremendamente ambiciosa que, no obstante, resiste la prueba del algodón de la autcomplacencia. Al lado de discos de catadura aparentemente similar como los *Use Your Illusion* de **G'N'R** o *Mellon Collie* de **Smashing Pumpkins**, *The Fragile* respira sinceridad y necesidad de comunicación, y no las composicones amaneradas de alguien que ha digerido mal su estrellato. En **Trent Renor** la composición sigue siendo el resultado visceral de una necesidad de comunicación.



Con **NIN**, **Ministry** es el otro grupo a la cabeza del movimiento industrial. A diferencia del grupo de **Trent Reznor**, **Ministry** no destacan tánto por la calidad de su música (su discografía está construida a base de irregularidades evidentes), sino por los valores añadidos que la personalidad de **Al Jougersen** imprime en todo lo que toca.

Para entender la verdadera dimensión del sentido transgresor que contiene la mixtificación del rock y la electrónica, hay que partir de los orígenes del tecno.

Organizado de manera autoconsciente como un movimiento contra la institucionalización artística del rock, que durante los setenta presentó sus gestos más amanerados y autocomplacientes, la asepsia de grupos seminales como **Kraftwerk** era producto de una declaración de

principios. La melena rockera, el cuero, los excesos y las gesticulaciones interpretativas, habían terminado siendo seña de identidad de estrellas millonarias perfectamente asentadas en el interior del aparato productivo de las multinacionales del disco. En este contexto, lo radical era hacer dejación consciente de todo este acervo, y **Kraftwerk** evitaban el carisma con movimientos maquinales, o incuso, con deslizamientos abiertamente paródicos que los presentaba como robots.

Frente al modelo **Kraftwerk**, lo que vemos ante un tipo como **Al Jougersen** es más que la mezcla de los timbres enfrentados de la guitarra rockera y la dureza fría del sonido de síntesis: la arrogante chulería de un macarra tocado de un sombrero cowboy, con *dreadlocks* del infierno y barba de cien días, con gafas de sol para evitar la luz sobre sus ojos enrojecidos, que le canta a una calavera de vaca sonriente. Frente a **Kraftwerk**, esta imagen es toda una declaración de principios. Quiere decirse que, más allá de la mera transgresión estilística, lo que ofrece la mezcla industrial de tecno y rock es una reinserción del carisma de la estrella bajo sus patrones más descaradamente arrastrados y macarras del rockero clásico.

Al Jougersen no tiene el más mínimo respeto por cualquier tipo de acotación tradicional. Su mecánica es la del chimpancé con un instrumento en las manos. Da igual que músicos exquisitos hayan intentado explotar de la máquina puzzles sonoros sofisticados. Él coge un secuenciador, programa la binaridad más simple que se le ocurra, y acelera sus bpms con la rosca a tope. Da igual que la guitarra slide haya fecundado una poética tenue de paisajes countries. Jougersen recorre el mástil como un niño con una simplicidad hiriente, sin darse cuenta de que mientras él se divierte experimentando elementalmente con el instrumento, está molestando a los que tiene alrededor. Y por supuesto, se divierte en pandilla, sin reglas ni estructuras fijas, haciendo y deshaciendo grupos de juego, con otros cafres de catadura similar.

Paul Barker, **Gibby Haynes** de **Butthole Surfers**, **Jello Biafra**, **Richard 23** de **Front 242**, **Trent Reznor** son sus compañeros. **Ministry**, **Revolting Cocks**, **1000 Homo DJ´s**, **Lard**, **Buck Satan & the 666 Shooters**, **The gay haitian junkies**, **Mind** o **Pailhead**, algunos de los juegos que han salido de su costra encefálica.

Quizás, más que los propios **Ministry**, **Revolting Cocks** marcan el verdadero carácter simplista, transgresor y gamberro de este músico.

Concebido como un grupo de versiones irreverentes y desquiciadas, en tiempos acosados por la miope ideología de lo políticamente correcto, tras el fracaso de posturas ideológicas fuertes y con **Rage Against The Machine** rozando el ridículo con sus declaraciones políticas, **Revolting Cocks** en particular y la obra de **Al Jougersen** en general vienen marcados por una sensibilidad muy simple: molestan por molestar. No se trata de incomodar con finalidades políticas más o menos honorables, sino de hacer más ruido, ser más groseros. Esta desacomplejada actitud es muy refrescante. Si está muy alto molesta, si va muy rápido molesta, si es grotesco molesta; si molesta está bien.

Es tonto, molesta. Sí vale, quizás a ti te parezca muy simple, y encuentres más transgresora la actitud coherente de **Fugazi**, pero prueba a ponerle a tu madre un directo de **Fugazi** y el videoclip de la versión que hacen **Revolting Cocks** del *Da Ya Think I'm Sexy?* De **Rod Stewart**. Eso te dará otra medida de las cosas.

Y así, las gamberras versiones de **Revolting Cocks** promueven videoclips con *strippers*, con sangre y mucho gore, con ambiente de juego y de alcohol, con alucinaciones lisérgicas de haber tomado algo de más, con armas de juguete que se disparan por casualidad, con ruidos estorbando en el estribillo de aquel tema tan pegadizo, o directamente, con una implacable bola metálica resonando un repiqueteo insistente y una voz aguardentosa. *Big Sexylands* en el 86, *You Goddammed Son of a Bitch* en el 87, *Beers Steers & Queers* en el 90, *Linger Ficken Good... and Other Barnyard Oddities* en el 93. Una colección de discos ideal como regalo anónimo para ese profe que te tiene frito.

La discografía de **Ministry** conoce un antes y un después de la llegada del aparentemente en segundo plano **Paul Barker**. Fue **Barker** quien, a partir de *The Land of Rape and Honey* en el 88, introdujo abiertamente la utilización de guitarras. Y fue *Psalm 69* el disco que los convirtió en referencia ineludible. El videoclip del single promocional *Jesus Built My Hot Rod* demarca perfectamente los contornos del universo de **Ministry** en un microcosmos de tres minutos y medio. **Ministry** están acompañados por el cantante **Gibby Haynes**, que despliega una actitud completamente esquizoide, cantando a toda velocidad un ritmo implacable, surcado de coches a toda velocidad que, como no puede ser de otra forma, terminan estrellados en choques devastadores. De nuevo es lo mismo. Algo muy rápido molesta, la des-

trucción gratuita molesta, la irresponsabilidad sin sentido al volante molesta, cantar estúpidamente lo más rápido posible molesta. La imagen de **Ministry** presenta a los últimos tipos que querrías presentar a tus padres.

Con discos con títulos como *Filth Pig* o *Dark Side of Spoon* (ya inferiores a *Psalm 69*), con declaraciones como "la escena industrial y la escena intestinal son la misma cosa", **Jougersen** molesta también en el universo ortodoxo del tecno. Siempre deslizándose a codazos, siempre irreductible, **Al Jougersen**, con su sentido del humor tan grueso, ofrece un efecto de distorsión allí donde se enclava. Ni **Killing Joke**, ni **Einsturzende Neubaten**, ni **Kraftwerk**, ni **Wire**. Para **Al Jougersen**, el country prehistórico de **Hank Williams** es la influencia verdaderamente reseñable. Al hablar de sus trabajos como productor menciona a **Ian MacKaye** o a los pedestres **GWAR** antes que a **Skinny Puppy** o **Skrew**. Frente a los secuenciadores, una progresiva introducción de instrumentos más orgánicos, como el pedal steel o los saxos. ¿Tiene **Al Jougersen** una desviada visión pop de las cosas al afirmar que la música industrial nunca estuvo viva, porque ni **Can**, ni **SBX** ni **Test Department** fueron aceptados popularmente? Digamos que, más bien, mantiene una perspectiva de las cosas lo suficientemente equilibrada como para no perder de vista que la razón de ser de las actitudes radicales del punk perseguían la infiltración venenosa en el aparato social, que la sofisticación del discurso incluye inevitablemente un solipsismo estéril y que, a veces, hay que rebajar el nivel del mensaje y repetirlo toscamente para que, lo que tiene que ser dicho, se entienda claramente. Más o menos, como cuando **Jougersen** se disfrazaba de la reina de Inglaterra mientras se masturbaba con un falo de enormes dimensiones.

ATARI TEENAGE RIOT-PRODIGY: EQUIS

Mutilación y despiece del cadáver del punk. Agonía de lo juvenil

Empate. El partido terminó en tablas, probablemente por carencia rematadora de ambos contrincantes.

¿Pero quién dice que **Atari Teenage Riot** y **Prodigy** combatan en algún sentido? En cierta manera sí. Desde el nombre (El tumulto de la adolescencia Atari), o desde el título del disco que les dio un éxito

masivo (*Music for the Jilted Generation*), **Atari Teenage Riot** y **Prodigy** son las dos bandas que han desplegado abiertamente la coartada aglutinadora de una generación juvenil específica, después de que otras tantas tentativas pasadas dieran al traste con tantas ilusiones puestas en la aparición de la posibilidad utópica desde la categoría específica de juventud.

En cierta medida, la incapacidad de **Atari Teenage Riot** y **Prodigy** para colmar de contenido satisfactorio el espacio abierto por las necesidades específicas de la generación de jóvenes de los noventa, marca un punto de inflexión, un camino de decadencia de la propia categoría de lo juvenil.

Últimamente, cuando se ha querido relativizar la validez de la categoría de lo juvenil, se ha recurrido con frecuencia a las circunstancias materiales e históricas de la generaron tras la victoria estadounidense en el año 45. Lo juvenil aparecería específicamente cuando la bonanza económica de Estados Unidos tras la segunda guerra mundial crea un marco de consumo específico ocupado por los adolescentes. De esta manera, por un lado se relacionaba el nacimiento de la categoría de lo juvenil con una vergonzante situación de violencia sobre el derrotado, y por otro, lo juvenil quedaba reducido poco más que como campo de consumo específico.

En realidad esto no es así. La aparición de lo juvenil en la sociedad moderna está bombeando, cuando menos, desde el genio de Rimbaud, y probablemente son unos jóvenes Schelling, Hölderlin y Hegel quienes, con el Programa Sistemático del idealismo alemán, marcan una piedra de toque del espíritu romántico. Las grandes revoluciones del siglo pasado se nutrieron de esta semilla de la fuerza de la juventud (también de la juventud aria). Podemos remitirnos por ejemplo a los escritos de juventud de Walter Benjamin para darnos cuenta que el grupo adquiere una enorme fuerza creativa desde el autorreconomiento de su condición juvenil. Y aunque se empeñen en situar en la Norteamérica de la segunda mitad de siglo esta aparición de la idea de juventud, que terminaría por desembocar en una enorme crisis contracultural a finales de los sesenta, Greil Marcus ya ha establecido las conexiones oportunas entre uno de los hitos de esta crisis, el mayo del 68, y movimientos críticos como el Letrismo y el Situacionismo, que pululaban por Europa y no por América en los cincuenta.

Lo que marca la aparición nitída de la categoría de lo juvenil en América a partir de los cincuenta, con el rock'n'roll, la generación *beatnik* o películas como *Rebelde sin causa*, es precisamente eso, la articulación consumista de un símbolo cargado de ideales, y su extenuación en menos de tres décadas. Con el enjuto sórbido y moribundo se encontraron **Prodigy** y **Atari Teenage Riot**.

Aparte de esta circunstancia, **Atari Teenage Riot** y **Prodigy** empatan porque ambos grupos contienen una serie de contradicciones internas.

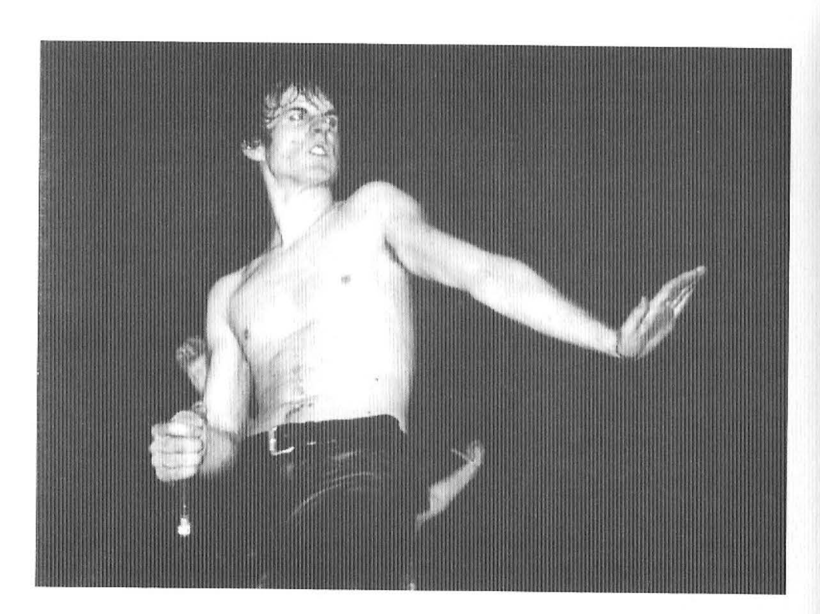
Desde el escenario de la música electrónica, tanto **Atari Teenage Riot** como **Prodigy** retoman y reintegran algún elemento del punk. Esta circunstancia ya plantea problemas de entrada. Si con **Kraftwerk** como grupo paradigmático, el Tecno es un movimiento radical contra el éxito comercial (y el fracaso contracultural) del rock (y también del punk), lo radical frente al rock es la no-acción, el no-aspaviento, a nivel ideológico el no-discurso, e incluso, el no-carisma. En este sentido, **Prodigy** y **Atari Teenage Riot** pervierten su pertenencia al mundo del tecno desde la base.

Con **Atari Teenage Riot**, esto es así porque la sucesión del punk al tecno se produce de manera no traumática. En el tiempo de los ordenadores personales, es normal que el tecno recoja la filosofía del *do it yourself*. Más barato que un ampli y una guitarra, el Atari ST de finales de los ochenta ofrecía un amplio abanico de ruidos electrónicos y la capacidad de sencuenciarlos fácilmente. Con el Atari ST, toda una nueva generación podía reconducir la utilización neutra del ordenador familiar para programar andanadas de ruidos cutres. **Atari Teenage Riot** hacen virtud de la precaria tecnología del PC. ¿Sus sonidos son poco elaborados? Mejor, así el resultado será más basto.

Así que, con la salvedad del instrumento utilizado, **Atari Teenage Riot** prosiguen con los fundamentos básicos del punk: el ruido como transgresión elemental, y la agitación generacional bajo consignas de acción contracultural.

De esta manera, **Atari Teenage Riot** reintroducen en el mundo del tecno la figura del concierto como experiencia agresiva, y la focalización del escenario, frente a la dispersión del sentido de la experiencia en la sala de baile.

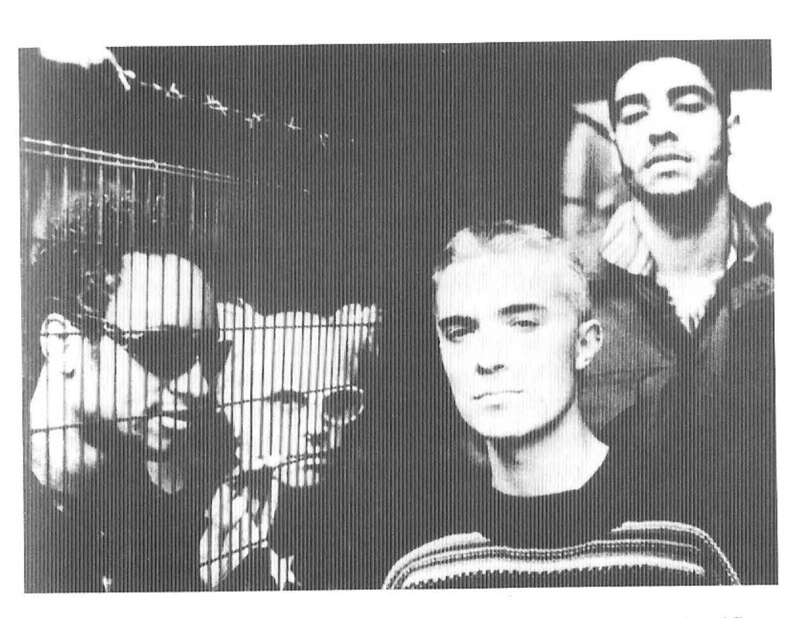
Pero quizás, al margen de este tipo de detalles, lo que más chirría en el sentido ejemplar de **Atari Teenage Riot** es su marcada tendencia



a funcionar con discursos ideológicos como base. Con **Alec Empire** presuntamente convertido en gurú ideológico de su generación, **Atari Teenage Riot** preparan un amplio abanico de estrategias transgresivas. Por ejemplo, alquilan un camión y se desplazan por las calles de Berlín animando a la gente a que se una espontáneamente a la fiesta, entorpeciendo festivamente el tráfico, atascando el flujo productivo de la metrópoli contemporánea.

El problema de **Atari Teenage Riot** es que, después de la caída del muro de Berlín, después del crepúsculo de las ideologías, después del fracaso del punk, cuya ideología se convierte en un ardid sofisticado de gran éxito comercial, un grupo de música no puede enfrentarse a la articulación de un discurso ideológico como si no hubiera pasado nada.

En los noventa, la proliferación de un discurso ideológico se convierte en un plano que empaña y distorsiona lo fundamental: el hecho musical. En los noventa más que nunca, cuentan los hechos y no las palabras. Tomemos como ejemplo a **Fugazi**. Comprimen al máximo el principio ideológico de acción, resumiéndolo como libertad total (que implica moralmente la máxima *do the right thing*). A partir de ahí, serán sus hechos, y no las razones que den de esos hechos, los que marquen la verdadera coherencia de **Fugazi**. Porque si algo ha aprendido



la juventud de finales del siglo XX, es que siempre hay una justificación discursiva enturbiando y distrayendo nuestro juicio frente a la ambigüedad moral de los hechos de los políticos que nos dirigen.

Hechos pues: máximo respeto por su música, máximo respeto por la idea de grupo como alianza y juramento, máximo respeto por la política del *non profit*, no acudiendo a festivales masivos, no cayendo en la tentación de fichar por multinacionales, etc. Y de esta manera, **Fugazi** aprueban el examen con sobresaliente.

Lo que **Atari Teenage Riot** no han aprendido es que, después del fracaso revolucionario del punk, hay que saber callarse, hay que saber no ser tan bocazas, y hay que saber que es un momento que pide del artista la máxima transparencia posible. Proclamarse a priori paradigma generacional es un exceso. El paradigma generacional, después de la decepción de los **Sex Pistols**, después de **John Lydon** haciendo el ridículo y después de **Steve Jones** convertido en un macarra motero, después de las patéticas muertes de **Sid Vicious** y **GG Allin**, caerá por su propio peso, como un a posteriori que resulta de la coherencia de una carrera.

Pero si las contradicciones que distorsionan la propuesta de Atari son, probablemente, fruto de la buena voluntad del grupo, las de

Prodigy coquetean más abiertamente con la ventaja comercial que se sigue de la confusión y la ambigüedad.

Prodigy, producto de la mente calenturienta del DJ **Liam Howlett**, sufren un proceso de transformación que incluye la utilización abierta de actores, atrezzo y despliegue escénico.

El éxito masivo de su música *para la generación plantada* está fundamentado, en gran parte, en el movimiento de marketing que culmina con su cantante, **Keith Flint**, convertido en el *firestarter*, un híbrido entre el Capitán América, la estética punk, y la siniestra caracterización de Daredil. Con el movimiento premeditado, **Prodigy** reintroduce definitivamente en el mundo del tecno un principio carismático ligado al estadio pretendidamente superado de la estrella rockera. La electrónica de **Prodigy** alcanza cotas de venta masivas a costa de regresar al neardenthal rockero, y nuevamente tenemos una estructura clásica de grupo, con un cantante llamativo focalizando la atención, con el grupo haciendo converger en el escenario toda la intensidad desplegada por las voluntades reunidas en torno a la celebración musical.

No queda ahí la cosa. El problema, desde nuestro punto de vista, no reside tanto en la reinserción del punto focal del carisma del rockero, sino en su reintroducción en sus términos más negativos. Más que reintroducirse una concepción de estrella en virtud del valor genuinamente carismático de éste, en este caso **Keith Flint**, lo que se reintroduce son las claves semióticas que pretendidamente dan cuenta de este carisma, sin que en ningún momento éstas sean resultado de un carisma tal porque, para empezar, **Keith Flint** tan sólo es un actor (declarado) interpretando un papel. Por lo tanto **Prodigy** no reintroducen en el ámbito de la música electrónica el rock, sino lo peor del rock. Y desde la estética misma de **Keith Flint**, y teniendo en cuenta que el punk carga con el baldón de ser la crítica más radical que se hace al rock desde el propio rock, **Prodigy** no introducen en el tecno el punk, sino lo peor del punk: no cuatro desheredados escupiendo con rabia y estupidez nihilista sus objeciones contra la situación que la sociedad les ha obligado a aceptar, sino directamente, **Malcom Mc Laren** vistiéndolos apropiadamente para que den el cante, para que sus pintas llamen lo suficientemente la atención como para distraernos de la debilidad o incluso de la falsedad de su alternativa.

¿A qué generación aluden las arengas de **Atari Teenage Riot** y **Prodigy**? Tan confusa está la cosa que a principios de década se tildó

a la juventud de incógnita, englobados en la irritante desesperanza y el sarcasmo de la Generación X. Para el neoliberalismo, los valores ideológicos implícitos en esta propuesta generacional se despejarían como límite que tiende a cero, y se reinvertirían directamente en capital de consumo, en discos como meros productos a la venta. El éxito comercial de **Prodigy** y **Atari Teenage Riot** indica que los valores implícitos en la idea de juventud permanecen latentes. La relatividad de su éxito artístico no indica esta deflagración de valores, sino si acaso, que los parámetros de la juventud han cambiado, que han aprendido de la historia, que no somos sordos sino que nos hacemos los sordos, que aun tiene que llegar la opción capaz de leer virtuosamente el momento especialmente complejo y cambiante que están viviendo las fuerzas y las voluntades que se articulaban anteriormente con nitidez bajo la adscripción a palabras como juventud, revolución, utopía, cambio, contracultura, ideología.

ORDEN VS. CAOS, DANZA VS. BAILE Y VICEVERSA, Y VICEVERSA VS. VICEVERSA



Danzar es efectuar una serie de movimientos cadenciosos al son de la música. Sin embargo, la cultura de masas no parece considerar la danza como algo propio, sino como una actividad más relacionada con el lago de los cisnes.

El baile es otra cosa. Incluso el diccionario considera el baile otra cosa, algo más sencillo: "Bailar: Mover el cuerpo al compás de la música". La definición de baile es más cercana, menos rimbombante, más popular que la de la "cadenciosa" danza.

¿Por qué esa distinción entre danzar y bailar? ¿Por qué se considera musica de baile a la musica disco, a la salsa pseudolatina, al techno pedestre y socialmente permitido, y se excluye de esta categoría a esperiencias extremas de sudoración compulsiva como el grindcore, el noise, el *gabber*, el hardcore electrónico, el *doom* reptante, el rock industrial o el bamboleante death metal, estilos que, sin el acompañamiento de la contorsión, el balanceo o la tiritona muscular carecen prácticamente de razón de ser?

Pareciera que el concepto de baile se lo han apropiado las corrientes musicales más acomodaticias y conservadoras. Cuando se habla de danza, se alude a un término cargado culturalmente. Como baile de alta

cultura, o bien como herramienta antropológica, su significado alude a la expresión corporal, *el Lago de los Cisnes*, las peonzas o los jolgorios en trance de las tribus ancestrales.

Desarmado de su derecho al baile, el metal ha convertido esta marginación semántica en una de sus armas estéticas. Consideremos si no el caso de *Earache Records* como paradigma de la habilidad del metal para hacer brillantes descosidos de rotos ajenos. Este sello británico construyó su catálogo alrededor de esa concepción marginal de la danza como experiencia física ligada a lenguajes musicales extremos. Bailar o danzar: moverse. Los que tengan pervertida su acepción del baile por la cultura de masas no comprenderán que muchas de las bandas de uno de los sellos extremos más inquietos surgidos en los 80 fueron concebidas, arropadas e impulsadas desde un posicionamiento ideológico que ve al metal como entidad eminentemente "móvil". Escuchemos al capo del sello: "Earache es el sello de mis gustos, de la música extrema, original e innovadora que empuja, agrede, moviliza la propia escena en la que nace. **Carcass** han estado siempre en mi sello porque eran así. Ahora (1996) que **Bill Steer** ha deshecho el grupo, su nueva propuesta, **Dark Star** ya no me interesa. Es NWOBHM, heavy de los ochenta, han vuelto hacia atrás, hacia el inmovilismo, y eso no tiene cabida en Earache". Desde esta perspectiva se puede ver con más claridad cuál fue desde su registro como empresa la verdadera dedicación de Earache: firmar y alentar a artistas que pusieran en movimiento el organismo del metal extremo, y en danza salvaje el cuerpo del oyente. Sabiendo esto parecerá menos enigmático el caso de una diminuta discográfica que comenzó editando parte de la música más salvaje oída nunca, y acabó combinando en su catálogo death metal nostálgico –aunque "móvil"- con ruidismo industrial y *techno ambient* futurista, y en la actualidad es referencia de culto para los mejores *gourmets* de las experiencias electrónicas más vanguardistas.

EARACHE RECORDS: LA DANZA DE LOS MALDITOS CON OTITIS

No Wave Of British Heavy Metal

Hubo una época en que desde Inglaterra se preparó la invasión del mundo, otra vez, y de sus verdes campiñas surgió, marcialmente organizada, la primera linea del heavy metal. Eran los ochenta, tiempos de

vanguardia diletante y susto fácil, y quienes triunfaban en el aun basto terreno del "heavy sin salir del heavy", eran bandas como los ridículos **Def Leppard** o los peleones aunque propensos al acartonamiento **Iron Maiden**, **Tygers Of Pan Tang**, **Judas Priest**, **Saxon** o **Diamond Head**, buques insignia de la denominada New Wave Of British Heavy Metal. Hubo otra época, posterior, en la que Inglaterra solo tuvo a Earache. La hegemonía del "dolor de oido" fue tal, que cuando el sello bajó la guardia y atravesó una pequeña crisis, esperpentos como **One Minute Silence** escaparon de las islas aprovechando el descuido y autoproclamándose Nuevas Joyas de La Corona de Acero.

El cuchitril de Dig

Nothingham. Un joven insignificante en un sotano mal ventilado. En las paredes, posters agujereados de **The Damned** y **Adicts** junto a estampas aterradoras de **Kerry King**, fotocopias de las carpetas de los discos de **Slayer** y postales de Bela Lugosi y *La Guerra de los Mundos*. El joven se llama **Digby Pearson** y pasa más horas en la humedad de ese cuartucho que en la calle. No tiene muchos amigos. No es heavy, ni *punky*, ni siniestro, ni techno, sino todo lo contrario, todo a la vez y todo el doble. Estamos en 1986 y ésa no es una actitud muy popular en los tiempos que corren. Pero **Dig** piensa que eso no está bien. Las cosas no le cuadran. Hay algo en común en toda esa música que le gusta a él: la agresión, la incomodidad que provocan, las esperanzas de cambio radical que abrigan sus canciones. Sin embargo, la mayoría de los grupos que le gustan parecen detestarse entre sí, o al menos, parecen forzados a vivir alejados unos de otros, enjaulados en discográficas, escenas, localizaciones geográficas y colectivos de seguidores impermeables. **Dig** se mesa la perilla e intercambia una mirada rara con el Captain Sensible de la pared. Arriba, la lavadora de mamá hace mucho ruido y eso le gusta. Se siente inspirado y mientras hojea un fanzine cutre. Un punk con cresta y cara de pocos amigos tira un sintetizador a un pozo; **Dig** sufre una revelación mística. Punk. Diez años de la revolución, de la mentira novedosa que acabó con las viejas mentiras. D.I.Y. Hazlo tú mismo. Hazlo tú mismo. Un sintetizador arrojado a un pozo. Sintetizador. Pozo. Cresta. La muñequera de tachas como navajas de **Kerry King**. La pared. La lavadora de mamá. Ruido. Hazlo tú mismo... De pronto, un plan genial se ilumina en letras de neón tras su frente: "voy a meter a ese punk con su cresta, y su sinte-



tizador, y su pozo, a **Kerry King**, a Lugosi y a toda esta puta humedad inglesa en la lavadora de mamá y ponerla a centrifugar hasta que pase algo".

Al día siguiente, más calmado, **Dig** pensó que la mejor manera de poner en marcha aquel pensamiento era fundando su propio sello discográfico. Tenía la revelación mística, el sotano como despacho y un nombre, Earache, escrito con una llave en la pintura azul de su cuarto alguna noche de hongos y humo. Y le había echado el ojo a varias bandas de lo más raras, a las que nadie salvo él parecía querer ver ni en pintura.

Sin ser plenamente consciente de ello, ese día, **Dig Pearson,** acababa de inaugurar prematuramente la nueva década. Gracias a actitudes como la suya los malos entendidos que habían roto la familia extrema iban a empezar a solucionarse. La desvergüenza punk estaba forzada a entenderse con la obstinación metálica y sentar las bases, en su armisticio, de la nueva armada invencible. Se le llamó crossover, pero bién podía habérsele llamado el Tratado de Nottingham.

Vapores emponzoñados suben desde el sótano

Las primeras tentativas de **Digby** fueron en forma de flexi, un formato muy popular en la época (1986) en la que se decidió a dar sus primeros pasos en la edición. Obsesionado, como casi toda la escena inglesa de aquel entonces, por el pletórico movimiento hardcore-punk americano, **Pearson** se las ingenia, con la ayuda de **Pushead**, miembro de **Septic Death** y dibujante de, entre otras, las portadas de **Metallica**, para editar en Europa algunos de los nombres que más daño están haciendo desde el otro lado del charco en la escena combativa. Así, el debut oficial de Earache, aunque hoy descatalogado es *Putrid Evil*, vinilo de color rojo compartido por el grupo del introductor **Pushead**, **Septic Death**, los violentos **Stupids** y los punks de "línea dura" **Civil Dissident**. El hambre de compartir batallas con el continente americano existente en las islas convierte el proyecto en un éxito que da a **Dig** el dinero suficiente para editar algunas canciones más, utilizando el mismo formato "split", de bandas como **Hirax**, **The Execute**, **Lipcream**, **Sacrilege** o **Concrete Sox**, así como el hoy considerado pieza de coleccionista primer EP de **Heresy**, *Never Healed*, paso previo a la consolidación profesional del sello.

Desde ese momento (1987) el trabajo del sello será conformar y ayudar a consolidar la incipiente escena crossover, movimiento que si bien en un principio se dedica tan sólo a tantear posibles puertas hacia el futuro, conseguirá pronto un gran protagonismo en Europa por el padrinazgo espiritual de americanos influyentes como **Kerry King**, **Dan Lilker** o **Scott Ian**, quienes desde los púlpitos privilegiados de sus bandas (**Slayer**, **Nuclear Assault**, **Anthrax** o los visionarios **S.O.D**) comienzan a unir fuertemente la sensibilidad punk con la sonoridad metálica. Los primeros álbumes lanzados al mundo desde Earache hablan por sí solos; diseccionados convenientemente revelan unos posicionamientos estéticos, argumentales e incluso morales, que nada tienen que ver con el simple y puro terrorismo artístico que parecen pregonar desde sus surcos. Cada disco editado por Earache en la que consideraremos su primera etapa (desde la edición de *The Return of Martha Splatterhead* de **The Accused** hasta su referencia 50 *Earplugged: The Videos* en el 94) es una ventana abierta a infinitas posibilidades futuras, y una grieta en el armazón de la realidad underground tal y como hasta entonces era conocida.

Entre el 87 y el 94 Earache saca al mercado trabajos de puro hardcore punk como los de **Unseen Terror** (*Human Error*), **Intense Degree** (*War In My Head*), **Filthy Christians** (*Mean*) o **Sweet Tooth** (*Soft White Underbelly*) que comparten plato con una familia de lo más disparatada, en la que caben desde grupos de thrash más o menos clásico como los irreverentes representantes del *redneck-mosh*, **Lawnmover Death**, y *raras avis* surgidas de una nueva óptica de un proto-death metal que ya no mira a **Venom** ni a **Bathory** sino que obtiene su inspiración de la violencia controlada del hardcore y el ruidismo más vanguardista: los seminales **Napalm Death**, **Carcass**, **Morbid Angel**, **Entombed**, **Massacre** o **Bolt Thrower**. Todo tiene cabida en el sello, y, como hemos dicho, el carácter delirante, desquiciado y obsceno de parte del material que llega al despacho de **Dig** no representa ningún problema para su fichaje, sino todo lo contrario. Así salen a la luz trabajos tan definitoriamente aberrantes como el esquizofrénico *Befo Da Awbum* de **Spazztic Blurr**, padres no reconocidos del posterior metal neurótico de las bandas de Alternative Tentacles, los trabajos de **Old Lady Drivers** (*O.L.D* y sobretodo el marcianísimo *Lo Flux Tube*), los imposibles **Confessor** (death metal con voz aguda como un acople), el primer trabajo de **Godflesh**, *Streetcleaner* o el ori-



ginador de la corriente non-sense grindcore, el sintomático *Disgrace to the Corpse of Sid* de **Sore Throat** que incluía 101 canciones (o arrebatos de cólera ruidista) en sus menos de 30 minutos de duración. Por el camino, el virus otítico afecta al mismísimo **John Zorn** quien, tras asistir perplejo a una actuación de **Napalm Death** en Japón se une a la fiesta editando como algo más que mera travesura, el estudiado *Torture Garden* de **Naked City** y, años más tarde *Guts of a Virgin* de **Painkiller**. La interrelación **Pearson-Zorn** abre aún mas las miras del sello, y por la puerta abierta por el *jazzman*-límite se cuelan **Fudge Tunnel**, **Pitch Shifter**, **Mighty Force**, y se sienten cada vez más cómodos los recien nacidos **Scorn** de **Mick Harris**, o los mencionados **O.L.D**, que se atreven a mezclar atmósferas claustrofóficas, ruido y teclados dignos de **Vangelis** en el abstracto *Lo Flux Tube*.

En medio de toda esta vorágine, a la chita callando, el death sigue evolucionando desde Earache ajeno a las transformaciones que sufre en la Europa continental o en Estados Unidos. **Carcass** consiguen una obra maestra con *Symphonies of Sicknes*, imitada hasta la saciedad y originadora del efímero aunque aun reivindicado estilo gore, y molestan lo suyo con sus portadas-collage de cadáveres y órganos humanos, y su recurso lírico a la enfermedad y las lecciones más escabrosas de anatomía y necrofagia. **Napalm Death** evolucionan del centrifugado a la potencia en un camino glorioso, que culmina en *Utopia Banished*. **Bolt Thrower** se consolidan y **Morbid Angel** proporcionan a **Pearson**, y a la escena death, el primer fenómeno superventas del estilo, *Blessed Are the Sick*, cuyo impacto en el 91 rescata de la nevera sus anteriores *Abominations of Desolations* y *Altars of Madness*, así como a un buen puñado de bandas que saltan al primer plano simplemente por el efecto-simpatía, muchas de ellas (**Carnage**, **Cadaver** o los ya entonces fenecidos **Repulsion**) en el subsello Necrosis dirigido por dos **Carcass**: **Jeff Walker** y **Bill Steer**. Se trata sin duda –el baile de nombres míticos habla por sí solo– de la etapa dorada del sello y, por ende, de un periodo de insólita hegemonía de la escena extremista europea sobre la americana.

Hurgando en la herida

Distinguiremos una segunda etapa en la evolución del sello, no tanto por su importancia, sino por su carácter de bisagra entre la formación de las ideas propias de la discográfica y su aplicación definiti-

va en la explosión del nuevo crossover (esta vez con la tecnología de por medio) a finales de siglo, en la tercera y hasta el momento última etapa.

Este segundo recorrido, el que podríamos llamar de consolidación, comprendería aproximadamente 50 referencias más, desde la salida al mercado de *Utopia Banished*, el album de la metamorfosis de **Napalm Death** en lo que sería su nueva y definitiva dirección, y el último álbum de **Lawnmover Deth** (*Billy*) con el que el sello británico se desprende de las últimas cadenas que aun le unían al extinto movimiento thrash.

En este periodo de tiempo, el polvo levantado por la primigenia explosión se va posando, y los grupos, cuidados en un entorno inmejorable, se dedican a madurar sus propuestas o ahondar en caminos antes meramente intuídos. Tras sus orígenes puramente death y un paso adelante nunca suficientemente valorado como fue *Clandestine*, **Entombed** inventan el death rock en *Wolverine Blues*. La disolución de los originales **Napalm Death**, lejos de frenar a la banda la dispara, y lejos de significar la pérdida para la escena de los miembros huídos, consolida a los nuevos grupos de estos como liebres de una nueva hornada de bandas atípicas a la carrera. **Godflesh** se consolidan, aparecen los **Scorn** de **Mick Harris** y **Cathedral**, en un principio considerados una extravagancia retro, van creando escuela y ganando adeptos a cada disco que publican. **Morbid Angel**, aunque en grave declive, siguen sacando buenos discos (*Covenant*), **Painkiller** repiten sorpresivamente con *Buried Secrets* y **O.L.D** vuelven a deslizarse entre el art-rock y la tomadura de pelo con *The Musical Dimensions of Sleastak*. Pero **Pearson** no puede concebir el sello sin el factor sorpresa, y así desembarcan en la cada vez más numerosa familia de discípulos directos de **Godflesh** como **Fudge Tunnel**, **Pitch Shifter**, **Clutch** y experimentos fallidos aunque valientes como **Naive** o **Sleep**.



El Infinito es extraño

Parece que ningún movimiento puede sorprender en un sello de las características de Earache, pero en el 95 **Pearson** da un atroz giro de tuerca al editar bajo su marca registrada al terrorista *gabber* **Johnny Violent**. Un single, *I Destructor* remezclado ni más ni menos que por el capo del sello de Brooklyn especializado en violencia sónica Industrial Strength, y *cyber-gurú* del nuevo techno hardcore **Lenny**

Dee. Una voz de alarma, o de regocijo. Por fín los extremos chocan, y la línea de trabajo de ambos sellos cobra sentido al unirse en un único círculo cerrado. Así lo explicaba Pearson: "Escuché en 1992 uno de los primeros discos de Industrial Strength y me chocó mucho, porque era un hardcore techno tan intenso que me recordaba a lo que Earache hacía al principio. Aunque era una escena diferente, para mí era Earache; coincidíamos en trabajar material radical y extremo; él respecto al dance y yo respecto al rock".

Realmente, las mentes de **Lenny Dee**, **Pearson**, **Violent**, **Michael Wells** y otros exploradores de los límites se muestran como partes de un solo ser, orquestando la segunda revolución Earache, revolución que obtiene su punto culminante en el recopilatorio *Industrial Fucking Strength* (96) en el que se unen definitivamente el horror techno y el thrash post-nuclear propio del label de Nottingham.

En Earache, a partir de ese momento, seguiran teniendo cabida las viejas bandas estandartes de la casa, incluso propuestas clásicas como el death metal conciso de **At The Gates** o **The Haunted**, así como viejas glorias supervivientes del hardcore-punk ochentero como **Extreme Noise Terror**, habrá espacio de igual modo para nuevos exploradores del techno-rock como los nórdicos **Misery Loves Company** o **Resinate** y para propuestas genuinas de metal puramente 90's como los británicos **Pulkas**. Pero ya nada será lo mismo. Bandas como **Dub War**, con su mezcla de reggae roots, rocksteady, thrash iracundo y afición compulsiva a la remezcla y el eco dub, no hubieran sido posibles antes sin este cambio de planteamientos. Gracias a **Dub War**, artistas absolutamente alejados de mundo-límite como **Brand New Heavys** o **Jamiroquai** colaboran en el entorno Earache. Y gracias a la absoluta falta de recato de **Pearson**, el sello se convierte en madriguera para todo tipo de outsiders, como los techno-destructores **D.O.A**, los **Sign Vs. Chaos** de **Michael Wells**, **Scanner**, **Delta 9** o los propios **Ultraviolence** de **Johnny Violent**. Para rizar el rizo, Pearson cobija al "troll" **Mortiis**, creador de bandas sonoras terroríficas, quien en su disco *The Stargate* abre al black metal ¡electrónico! la puerta de las estrellas. El futuro es para **Pearson** simplemente un juego a cuya meta, el infinito, llegará el que más rápido y de forma más extraña arroje los dados.

LA TRIADA DEL CYBERSUDOR GODFLESH, SCORN Y PITCH SHIFTER

GODFLESH, EL HOMBRE TERMINAL (+1)

Dios se hizo carne. El metal se quitó la máscara y se mostró como máquina. **Iggy Pop** volvía a tener razón: nada casaba mejor sobre el ruido de una industria a pleno rendimiento que una guitarra eléctrica. La revolución industrial mutaba del materialismo productivo a la generación del dios máquina, perturbando tanto a la máquina como al obrero. No la encabezaban burgueses con ansias de riqueza, sino elementos de la cultura terrorista como **Justin Broadrick** y **Benny Green**, desde los sotanos de Birmingham para toda la humanidad que quisiera dejarse atropellar. Morían los 80. Nacían **Godflesh**, los pioneros del metal industrial. Nacían los 90. Se acercaba el final del mundo tal y como lo habíamos conocido en el pop, o lo que es lo mismo, la disolución completa de las barreras morales. Por ejemplo, las que separaban la música electrónica de la tradición metálica.

Godflesh entran en escena en 1989 con el inolvidable *Streetcleaner*, que edita, cómo no, la atenta Earache, pero **Justin Broadrick** era ya un personaje reputado en la escena underground inglesa. Antes de fichar por el sello de su amigo **Digby**, **Justin** había tocado en grupos importantes como **Fall of the Because**, **Head of David** y en el debut de **Napalm Death**, y había grabado ya un single para la diminuta Swordfish Records (en realidad una tienda de discos) bajo el nombre de **Godflesh**.

Puede decirse que **Godflesh** fueron desde el principio una *one-man-band*, o mejor, redondeando el barbarismo, una *one-mind-band*. Sus hallazgos sonoros empiezan y terminan en la mente de **Broadrick**, aunque para llevarlos a cabo y, sobretodo, airearlos en directo, se halla servido de colaboradores como **Paul Neville**, el conocido por su trabajo con **Loop Robert Hampson** o el más estable de sus colaboradores, **Benny Green**.

Broadrick siempre estará en los altares de los mártires visionarios del rock por haber sido de los primeros en advertir la cercanía emocional y de discurso del techno radical de **Whitehouse** o **Throbbing Gristle** con la experimentación metálica. Sus álbumes, desde el mentado *Streetcleaner*, pasando por *Godflesh* (90), *Pure* (92), *Selfless* (94)

o *Songs of Love and Hate* (96) son una continua metamorfosis que combina ruidismo minimal, orden rítmico, caos guitarrístico y voces autistas, posesas, envueltas en ecos y flangers inquietantes que las convierten en un instrumento más, a veces rítmico, a veces melódico.

Broadrick es también el primero en idolatrar sin vergüenza a una máquina, la caja de ritmos, que a primeros de los 90 era vista por la comunidad rockera poco más o menos que como el enemigo y posible destructor del estado eléctrico de las cosas. Provocador visceral, el bueno de **Justin** colocó literalmente en un altar que presidía el centro del escenario de sus actuaciones al aparato de marras, consiguiendo el primer diálogo imposible entre una audiencia de manos alzadas y las luces temblorosas de un espectrónomo.

Ni **Fear Factory**, ni todos los grupos que se subieron al tren del techno-metal tras ellos, serían concebibles hoy sin la irrupción suicida de **Godflesh** en el panorama guitarrero. Precisamente por ello, hoy en día **Godflesh** malviven en el ingrato olvido de las bandas consideradas contra su voluntad como "de culto".

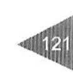


SCORN: EL DÍA QUE IMPLOSIONÓ EL GRINDCORE

En la galaxia metálica, un personaje como **Mick Harris** es lo más parecido a un agujero negro. **Harris** construyó los cimientos del grindcore hiperlumínico tras los platos de su batería en **Napalm Death**. Sus muñecas de goma, dislocadas de una forma extraña, se erigieron en mito de un estilo naciente, el grind-noise, que corría contra el metrónomo, contra las convenciones y contra cualquiera que pretendiera pisarle los talones. Un escándalo hecho arte por su capacidad de contagiar incomodidad en una escena acomodada (la británica). Por eso, aunque en su momento su huida al techno-ambient fuera calificada de incoherente, no resulta en absoluto inexplicable. **Harris** quería más. Para él, el grind se había convertido en una enana blanca, una estrella tan fulgurante que amenazaba con autodestruirse, y se limitó a darle una última inyección de gas: la que convertiría su incontinenciencia rítmica en supernova. Y de ahí, al agujero negro: **Scorn**. En su día, fueron un giro mucho más radical que cualquiera de los epilépticos giros de muñeca del batería de la banda más destructiva del rock destructivo. **Harris** creó de la nada una puerta dimensional que comunicaba el

finisterre metálico con el infierno del techno minimalista. Por algún sitio tenía que escapar tanto horripile. **Harris**, simplemente, giró hacia dentro y, en el giro, abrió la puerta. Y es que, *Vae Solis* (Earache, 92) es un enigma cinético. Un movimiento raro, vaya.

Principalmente, el debut de **Scorn** representa la primera aparición fantasmal del techno –de verdad, el duro, sin aditivos– en el mundo metálico. La edición de *Vae Solis* fue toda una conmoción en la escena crossover, dispuesta a mezclar estilos y a epatar con nuevas mixturas rocambolescas de estilos, aunque todavía poco acostumbrada a giros suicidas. La confusión fue enorme, sobretodo si tenemos en cuenta que el grupo que firmaba aquel álbum de techno oscuro, sinuoso y lentísimo eran los originales **Napalm Death** de 1982: **Harris** sustituyendo la percusión por los botones de una caja de ritmos, **Nick Bullen**, primer cantante de los de Birmingham, jugueteando a programador de bajos gomosos, nada parecidos a su metralleta de cuatro cuerdas que puede intuírse en la cara A del debut de **Napalm**, *Scum*, y **Justin Broadrick,** guitarra de **Godflesh** y co-fundador de **N.D** y, por ende, de cualquier proyecto que satisfaciera sus ansias de deconstrucción analógica. Aquello dejó descolocados a muchos fans que creyeron ver en la reunificación de los primigenios **Napalm** una vuelta a los orígenes. *Vae solis*, y su gira, fueron para todos ellos un verdadero puñetazo en la cara, apoyado fervientemente por Earache, con lo que el sello seguía demostrando su particular manera de entender la provocación, aunque fuera a costa del grueso de sus fans.



La escapada de **Harris** al universo solipsista de **Scorn** debe interpretarse como una implosión, principalmente artística, aunque también personal, de un creador que había llegado al punto crítico en su búsqueda de sensaciones fuertes. Es un fenómeno muy común en el metal de fin de siglo: romper moldes, crear otros con las piezas de los destruídos, y rebosarlos vertiéndose en insospechadas direcciones. Y, en ese modo de conducta, **Scorn** actúan más como alarma que como paradigma: su carrera abrió los ojos de muchísima gente, propia y ajena al gettho metalero, con un mensaje inequívoco: "no hay fronteras, o si las hay puedes falsificarte un salvoconducto simplemente, echándole valor... e imaginación".

Aunque para muchos la carrera de **Harris-Scorn** es un aburrido viaje hacia el ensimismamiento, es fácil divertirse con ella tan sólo observando sus continuos retos a la lógica. Ojeemos algunos:

¿Quién dijo que el **Mick Harris** de **Scorn** no era el mismo provocador de **Napalm Death**? Para demostrar que era el mismo ser, pero en su formato reversible, en el 92 edita *Deliverance*, el single más largo (40 minutos) de la historia, permitiéndose así la osadía de acotar el record por arriba y por abajo, tras haber grabado el más corto *You Suffer* (0,01 segundos) en el 88 con **Napalm Death**.

¿Ensimismado? Mick no está solo, sino que encima se rodea de seres inteligentes y perniciosos: **Broadrick** abandonó el barco después de ayudar a botarlo, pero fue sustituido por otro maravilloso demente, **Part McCahan**, guitarrista de **Candiru**, que también se fue tras dejar su rastro tóxico, permitiendo la solidificación imperecedera de **Harris** con **Nick Bullen**, segunda cabeza de un monstruo desde entonces indivisible aunque respaldado y zarandeado por cyberterroristas de la talla de **Anton Fier**, **James Plotkin**, **Bill Laswell** y **Martyn Bates** (**Eyeless In Gaza**), **John Zorn** (**Painkiller**), **Techno Animal**, **Robert Musso** o remixeadores y contaminadores gratificantes de la talla de **D.O.A**, **Scanner**, **Autechre**, **P.C.M**, **Coil**, **Jack Danger** o **Germ**. Para sus vacaciones introspectivas, **Harris** se sirve aún de **Lull**, proyecto no sólo solitario, sino aislado, en el que da rienda suelta al compositor autista que convive con él en sus zapatos.



Desde el principio consolidó su propuesta como banda, huyendo del concepto de "proyecto", y certificándolo con giras en las que combinaba la provocación directa a sus detractores colándose en carteles de grupos death como **Cancer** o **Cadaver**, con rituales de acercamiento a un público que aún le miraba de reojo en ceremonias masivo-electrónicas, junto a **The Orb**, **Moby**, **God** o **The Shamen**.

Cuando empieza a lograr conciliar a la vanguardia y el público base de la música electrónica, y consolidar un estilo cada vez más intransferible (*Gyral* en el 95 y el álbum de remezclas *Ellipsis* suponen su mayor momento de gloria mediática) se despide de Earache, y prácticamente del mundo de los vivos en 1996 con un álbum tortuoso, barroco (*Loghi Baroggi*), para formar su propio sello Invisible Records, desde cuyas transparencias y sombras espía a la humanidad (publicando discos-escaramuza como *Zander* (97) o el recopilatorio de rarezas *Anamnesis* en el 99.

En su viaje hacia lo infinitesimal, **Mick Harris** se erige en mártir y profeta del verdadero nuevo metal, el que lejos de olvidar sus raíces (aunque lo parezca en las formas), profundiza hasta los abismos de la

herida que un tipo de música creada para horadar las convenciones ha ido creando en su carrera contra el siglo. Un artista-tipo del metal XXI.

PITCH SHIFTER: INTRIGAS DE LA TECHNOCRACIA

Rebeldes, incluso contra su propio trabajo, insolentes, incontinentes, prepotentes, egomaníacos. Con adjetivos como estos se refería **Dig Pearson** a los que una vez fueran niños mimados de Earache, los astutos **Pitch Shifter**. En declaraciones a Xavier Cervantes para su completo Informe Earache en Factory (nº13, enero-marzo, 97) **Pearson** se refería a la marcha de sus pupilos del seno materno con estas ambiguas palabras: "Están muy metidos en política y en rollos multimedia, y me gustan, pero los hemos echado porque tuvimos un lío con su manager". Con el tiempo los epítetos han ido subiendo de tono y las relaciones entre la banda y el pope de Earache se han ido enturbiando hasta alcanzar un espesor absoluto. El susodicho "lío" fue sencillamente una cuestión de dinero –las ventas de **Pitch Shifter** nunca se correspondieron con el ideal que ellos tenían en la cabeza– pero el divorcio estaba cantado, desde mucho antes, por las insalvables diferencias de estrategia entre un sello netamente impulsivo y una banda que ha demostrado a lo largo de su carrera ser una de las más sesudas, racionales, casi maquiavélicas, del panorama alternativo.



Desde el principio, los hermanos Clayden, verdaderos timoneles del grupo, han tenido muy claro que su grupo era un buque al que había que dirigir siempre al puerto más adecuado. Ningún movimiento de la banda ha sido fruto de la casualidad. Desde su origen, **Pitch Shifter** demostraron su sistemática rapidez de reflejos, llamando *Industrial* a su debut con Peaceville Records, y emigrando rápidamente al más glotón y prometedor sello de Nottingham para editar el mini elepé *Submit* (92), desde su aparición considerado prácticamente el debut oficial de la banda en detrimento de sus primeros mecenas. *Submit* es un álbum más bien corriente de rock industrial algo trasnochado y demasiado deudor de **Godflesh**, pero consigue auparles a la primera división del, por aquel entonces aún de fácil acceso, universo industrial. Sin embargo, es *Desensitized* (93) el álbum que junto con el oportunista *The Remix Wars* (94), en el remezclan tanto temas propios como otros de **Biohazard**, **Therapy?** o **Gunshot**, coloca a los





Clayden en boca de todo el mundo. Siempre atentos a cualquier detalle que pueda resultarles provechoso, **Pitch Shifter** construyen este disco tras darse cuenta de que el rock industrial puede tener su fecha de caducidad demasiado cerca de la de envasado. Afortunadas giras, teloneos y compadreos con lo más granado del rock de mentalidad abierta, les llevan a la conclusión de que lo mejor que pueden hacer es empezar a escapar del *hechizo-broadrick* y vampirizar los hallazgos de las bandas con las que han compartido tablas, pesos pesados del rock tecnológico sin complejos como **Girls Against Boys, The Young Gods, Fudge Tunnel** o **Grotus**, y artesanos de lo extremo como **Napalm Death**, **Treponem Pal** o los mismísimos **Fugazi.**

Así, comiendo en plato ajeno y elevando su megalomanía tramposa a la categoría de genialidad, pergeñan *Infotainment?* (96), el álbum que significa la cresta del tsunami en el que a partir de entonces comienzan a ahogarse. **Pitch Shifter** demuestran en este disco más que nunca su habilidad para regatear en el área y golear a la propia escena musical en la que se mueven, y certifican su enervante maestría para dar en la diana. Utilizando aún la rotundidad para clavar mensajes en el tímpano del receptor de **Napalm Death** o los **Entombed** de *Clandestine*, y parasitando a la vez cualquier hallazgo rítmico de sus predecesores –de **Meat Beat Manifesto** a **Swamp Terrorists** o al cada

vez más en ambientes pre-tecnológicos sonido breakbeat– construyen su mejor álbum, un disco que explora los límites del jungle y el techno más esquizo sin renunciar a unas guitarras-apisonadora producidas en primerísimo plano, y al característico vozarrón malhumorado de **J.S. Clayden**. ¿Satisfechos? Ni mucho menos. Tras la ruptura con Earache y una peligrosa, por hipnótica, huida a la todopoderosa Geffen, publican el que se presupone salto definitivo a la comercialidad, un álbum en el que la voz pierde su habitual enfado y el tono general se hace más lúcido y lúdico, aunque mucho menos impactante, y demasiado influido –otra vez el movimiento responde a un plan rentable– por el gran gurú **Trent Reznor**. El disco -¿visionarios o nuevamente oportunistas?– lleva por *título* *www.pitshifter.com,* y abre a la banda a su definitivo alejamiento de la realidad en pos del inhóspito cyberespacio. Sus discos, por el contrario, siguen sonando cercanos y demoledores. La pista de su futuro puede que haya que seguirla vía modem, pero su huella en el pasado es y será siempre de fácil acceso.

BIG BANG, CRASH, KABOOM, KERRANG!!! O ¿DÓNDE ESTAN NAPALM DEATH?



Sigamos utilizando símiles cósmicos: Si hay una banda que puede catalogarse como el Big Bang de la escena crossover, esos son **Napalm Death**.

Antes de ellos sólo había oscuridad, todo lo que vino despues de su primer álbum *Scum* fue simplemente la carrera hacia el infinito (o el vacío) de los pedazos incandescentes del mundo que ellos habían hecho explotar, y por tanto, obligado a renacer de sus cenizas. Cuando en 1987 aparece *Scum*, la perplejidad se apodera de la escena underground. Los surcos de aquel vinilo muestran de golpe al mundo que la música extrema ya no necesita palabras siquiera para expresarse, es más, no necesita servirse ni del lenguaje al uso de una tradición, el rock, que le ha traicionado. *Scum* no posee canciones, sino patadas, arcadas, deflagraciones. *Scum* no tienen letras, sino ataques de ira que ni se entienden, ni riman. *Scum* no necesita ser coreado, recordado ni versioneado, simplemente esta hecho para ser detonado. El fondo es la forma. ¿Mensaje violento? Canciones-bomba. ¿Urgencia revolucionaria? Baterías de vértigo. ¿Odio al sistema? Voces que gruñen, amenazan. ¿Nadie me entiende? No hay problema: ahora me van a entender

menos. Y ése es principalmente el rasgo definitorio y salvajemente distinto del debut oficial de **Napalm Death**: se acabó el diálogo. Las voces de **Nick Bullen**, en la cara A del disco y **Lee Dorian** en la B, pretenden ser sufridas más que escuchadas. Así, **Napalm Death** son uno de los primeros grupos que mandan al carajo al interlocutor. Ni los punks de finales de los setenta, ni los ensimismados amigos de **Lou Reed** en los sesenta, ni siquiera los habitantes de la galaxia Kraut habían mostrado tal desprecio por el hipotético receptor de su música. En poco más o menos de media hora, *Scum* ofrece 28 canciones que no hay por donde cantarlas, que se definen sobre otros tantos riffs que no hay quien defina, y que denuncian otros tantos temas que (sin recurrir a la hoja interior) no hay quien descifre. No importa. El sentido de *Scum* es romper con todo, pero de verdad. No intentar agrietar el sistema, sino partirlo en mil pedazos. Con el tiempo se demostró que **Napalm Death** pergeñaron aquel artefacto con la sola intencion de destruir el mundo para empezar después a vivir más cómodamente en el desolado paisaje post-apocalíptico que habían creado. Ese fue el verdadero sentido del crossover que definieron junto al sello, Earache, al que siempre estuvo unida su evolución como banda. **Napalm Death** y **Digby Pearson** estaban hechos los unos para el otro. Como nuestro ya viejo conocido **Dig**, cuando **Nick Bullen**, **Mick Harris** y **Justin Broadrick** se juntaron allá por 1982, lo único que les quitaba el sueño era poder romper los diques que separaban la escena punk de la metálica, introducir un poco de razón política y fuerza de combate en las cabezas huecas de los heavys británicos, y elevar la potencia del punk hasta rozar la capacidad destructiva (hasta entonces solo intuída) de la sonoridad metálica. **Napalm Death** fueron en un principio una banda de punk cafre, de la que sólo queda constancia en el recopilatorio *Bullshit Detector Vol III,* aparecido a mediados de los ochenta. En aquel momento se mueven en el seno de una escena punk en continua metamorfosis liderada por combos como **Ripcord**, **Satanic Malfunctions**, **Hellbastard**, **Electros** o **Final Conflict,** y la plana mayor de bandas que pululan en las hojas del mítico fanzine británico Headrot, uno de los primeros en darse cuenta del verdadero carácter efervescente de la situación que le rodeaba. Pero junto al punk protestón y musicalmente bastante descuidado de la época, los chicos de **Napalm** combinan una pasión enfermiza por el thrash que rompe al otro lado del Atlántico y por bandas seminales que profundizan en el



estilo desde la vieja europa como **Sodom**, **Amebix, Master** o **Atavistic.** Resultado de esta mezcla casi estrábica de miras, mezclada con la cruzada emprendida desde el *fandom* británico (Headrot al frente) por potenciar a bandas malditas como **Doom** (una relectura ruidosa y liricamente terrorista de **Motorhead**), o reivindicar a bandas difuntas como **Siege** o **Repulsion**, verdaderos padres del estilo grindcore, *Scum* se graba más como manifiesto político que como obra puramente musical. El grupo no pretende ni mucho menos huir hacia delante por la senda abierta. No hay, y eso es algo que tenían muy claro desde el principio, razón para seguir haciendo ruido disco tras disco, pero sí era necesario hacer ruido una vez, muy alto, muy fuerte, al cuello, para hacerse oír, y comenzar a entenderse con el mundo una vez posado el polvo levantado por la explosión. La carrera de **Napalm Death** desde entonces no hace más que consolidarse y expandirse. Su segundo disco, *From Enslavement to Obliteration*, ya empieza a mostrar a una banda capaz de escribir canciones, aunque la tormenta sigue sepultando la mayor parte de la música que el disco encierra, y el tercero, *Harmony Corruption*, con la entrada en la banda de **Barney Greenway** como vocalista y el guitarrista **Jesse Pintado** (ex de los llorados **Terrorizer**) es ya un álbum en toda regla, exquisitamente compuesto y producido, donde los cambios de ritmo sustituyen a la carrera contra el crono, los riffs muralla se separan en riffs ladrillo y la banda entrega al mundo sus primeros hits, *Unfit World* o *Suffer the Children*, entre otros.



Se puede decir que **Napalm Death** vinieron, lo rompieron todo y se marcharon. Su posterior carrera es una continua evolución hacia los márgenes del thrash más robusto de ecos death, aunque siempre un paso más alla de la tozudez que se les supone a los representantes del estilo. Álbumes como *Utopia Banished* o *Words from the Exit Wound* definen a un grupo inquieto aunque orgulloso de sus hallazgos, y poseedor de un estilo tan propio que sus propios movimientos naturales justifican su desprecio a las tendencias que le rodean. El particular death metal de Napalm es además ajeno a las poses irrealistas y tremebundas de los grupos que definen dicho estilo, y que prácticamente lo acaparan todo en la primera mitad de los 90 tras los pasos de los de Nottingham. ¿Padres no reconocidos o simples porteros? En todo caso, **Napalm Death** son los que abren la puerta, tanto al grindcore eminentemente punk que les sigue (**Exit 13**, **Brutal Truth**, **Xysma**) como

al posterior revival apocalíptico de finales de siglo (**The Dillinger Escape Plan**, **Botch**, **Unsane**, **Today Is The Day**, **Mortician** o **Bongzilla**) y, por descontado, a la pletórica escena death que sirve de bisagra entre las dos últimas décadas del siglo, **Obituary**, **Autopsy**, **Death**, **Pungent Stench**, **Massacre** y tantísimos otros.

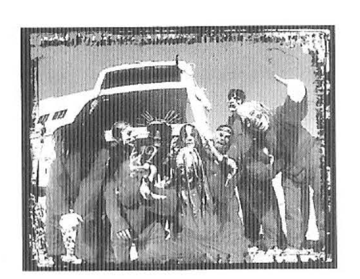
Pero no sólo por ello hemos dado a **Napalm Death** la categoría de Big Bang cósmico. De sus filas, desertan un gran número de nombres clave para la evolución del metal más incómodo, lo que les convierte en una especie de fábrica de monstruos, o en una aterradora incubadora de virus. Veamos:

Justin Broadrick, fundador de Napalm, huído tras la grabación de la primera demo del grupo que se incluiría como cara A en *Scum*, funda a los padres del industrial cavernícola, **Godflesh**. **Bill Steer** abandona el barco tras *From Enslavement...* para facturar los mejores discos de la primera historia del death visceral con **Carcass**. **Lee Dorian** encabeza con sus **Cathedral** el fenómeno de recuperación del legado de **Black Sabbath** por las nuevas generaciones. **Mick Harris** abre las puertas al techno de ascensor cayendo al vacío con **Scorn**. **Shane Embury**, junto al amigo **Cazares** dará vida a **Brujería**. Cuando se escriben estas líneas, **Napalm Death** siguen en activo. Su disolución, cuando se produzca, a buen seguro dará lugar a la creación de nuevos planetoides.

Capítulo 8

LA FRONTERA CAPILAR

HARDCORE Y METAL: TODO ES POSIBLE



CRIPTOMETAL. EN BUSCA DEL ESLABÓN (NO TAN) PERDIDO

Hic sunt leones:

Hic sunt leones: Latinajo utilizado por los cartógrafos que trataban de poner orden a los relatos de los exploradores de las indias tras el descubrimiento del Nuevo Mundo. Cualquier terreno inexplorado, por vasto que fuera, era dejado en blanco en el mapa con el único acompañamiento de esta leyenda como certificado oficial de que allí no había nada, o lo que era peor, sólo anidaban alimañas, leones y bichos raros, que mejor se quedaban allí tranquilos hasta que alguien tuviera el valor de ir a cristianizarlos. La etiqueta implicaba, por añadidura, la inutilidad (o la irresponsabilidad) de explorar aquellos territorios hostiles e infructuosos.

Claro que el efecto conseguido por estos cartógrafos vagos o poco imaginativos fue el contrario. La constatación en papel de que había terrenos ocultos disparó la locuacidad de los marineros, los aventureros y los cientificuchos hambrientos de fama fácil, quienes, tras sus viajes a la Indias (algunos de ellos, sin siquiera haber ido) desataron la imaginación del mundo con sus relatos de aves colosales, centauros, cabecipechos (seres con ojos en los pezones y ombigos parlantes) y mujeres comedoras de machos. Los biólogos, ante esta nueva tesitura, se dividieron entre los que lucharon por negar tales espantos y los que empezaron a hacer las maletas para encontrarlos.

Hoy en día, los criptozoólogos siguen gozando de muy buena salud. No son locos, ni visionarios, tan sólo científicos descarriados, imaginativos y maravillosamente lunáticos que se dedican a perseguir animales quiméricos en lugares que aun creen inviolados por el hom-

bre y, por tanto, posibles escondrijos de fabulosas criaturas que puedan traer algo de fantasía al excesivamente cuadriculado mapa del conocimiento humano. A estos simpáticos cazadores de sueños les suele acusar la ciencia seria de pretender unicamente la espectacularidad antes que la eficiencia, es decir, de poner su dinero, su tiempo, y su sapiencia al servicio del hallazgo más extraño y formidable, y no a la ampliación, modesta pero necesaria, del compendio cientifico. Vamos, que cualquier criptozoólogo ignoraría, incluso escupiría, a un desconocido ejemplar de paramecio microscópico o a una nueva especie de berberecho de río que se cruzara en su búsqueda, casi siempre infructuosa, de yetis, chupacabras, murciélagos gigantes o reptiles escoceses monstruosos.

Sin embargo, la Sociedad Internacional de Criptozoología se defiende, enarbolando como bandera de su capacidad práctica, su descubrimiento más importante: el okapi. Un animal mezcla de jirafa y cebra que la comunidad científica hubo de admitir en su redil tras negar beligerantemente su existencia y que, bien visto, no era tan raro, malvado, gigante ni fabuloso sino, simplemente, desconocido.

Las criptocosas (valga la palabra) no son raras, ni retorcidas, sencillamente, cuesta verlas a simple vista. Sin embargo, su búsqueda y su existencia dejan huella en las cosas "normales" que han compartido espacio, en sus días de anonimato, con ellas. Además, su búsqueda es indispensable para la ampliación del conocimiento, entidad eminentemente móvil condenada a morir el día que se cruce de brazos y empiece a mirarse el ombligo. Echaremos un vistazo a continuación a algunas especies ocultas y, por que no decirlo, raras, pero tremendamente tangibles que han cambiado con sus garras la fisonomía, incluso la moralidad, del metal más popular de fin de milenio.

Raros populares (Qué raro)

El cryptometal ha gozado del éxito masivo. Pareciera increible, y lo es. Son casos raros. Muy raros. Pero todo es posible en este loco mundo en el que pataleamos. Ejemplos de "raros asumidos" serían **Slipknot**, monstruoso noneto de psicópatas disfrazados que significaron el mayor éxito en años de la compañía Roadrunner gracias a una propuesta que multiplicaba hasta el borde de lo tolerable los excesos tremendistas de **Korn** o **Fear Factory**. **Primus** también llegaron a gozar de una popularidad increíblemente "normalizada", ejecutando

díalogos del pájaro loco a ritmo de bajo-centrifugadora, y lograron, no sólo audiencias masivas, sino que el público coreara, y retuviera en la memoria los parloteos desquiciados de su lider **Les Claypool**. No deja de ser también un expediente X, como hemos dejado claro al principio del libro, el número 1 alcanzado por **Pantera**, o la popularidad indiscutible de los **Faith No More** de *The Real Thing*. **Jane's Adicttion** alcanzaron asímismo cotas de seguimiento inconcebibles violando todos los tabús rockeros y llevándose de paseo a las miríadas de seguidores de **Led Zeppelin** a una dimensión desconocida. **Tool** encaramados en lo más alto de los charts americanos y gustando a la totalidad del mundo del pop, con su disco más hermético (*Aenima*). Y **Cradle Of Filth** peleándose en las listas con **Brian Adams** hablando de vampiros a ritmo de heavy-black. De vez en cuando pasan esas cosas. Se trata de genuinos fenómenos paranormales y, por mucho que se pretenda darles sentido, inexplicables. Repetimos: inexplicables. Así que pasaremos a otra cosa, dejando de lado el tema con un simple... "que cosas pasan".

Hell of Fame /Bandas-cerdo (pioneros malditos, pero pioneros)



Los verdaderos eslabones (no tan) perdidos son para nosotros aquellas bandas de las que nadie parece acordarse, o a las que, en el mejor de los casos, el público parece reconocer sólo por algunas canciones o álbumes cuando cuentan con una basta discografía y, sin embargo, han influído directamente en el sonido de otras bandas que han acabado triunfando sirviéndose de las armas de los mártires a los que plagiaron.

En el caso del metal, es sintomático el ejemplo de **Mekong Delta**, una banda que convulsionó (sin tocarla) y cambió de rumbo (sin acercarse a ella) la tendencia del metal bisagra de finales de los ochenta. Su influencia fue pues, telecinética. Nos explicamos: **Mekong Delta** fueron una banda rotundamente atípica. Sus tres primeros álbumes, *Mekong Delta*, *The Music of Eric Zahn* y *The Principle of Doubt*, muestran a un grupo interesado en todo, en absolutamente todo, menos en seguirle la corriente al heavy tradicional. **Mekong Delta** crearon un universo propio, tanto temático, filosófico, como en lo referente a su misteriosa personalidad (se desconocían sus verdaderos rostros e identidades) pero aportaron mucho más que eso; toda una nueva manera de

entender, de sufrir y hacer padecer la música. Sonoramente, el legado de *Mekong* (a parte de adelantado a su época) se revela hoy en día como una apuesta kamikaze, irreverente, quizá algo pedante y atropellada, pero precisamente por ello, fascinante. Cambios de ritmo inesperados, saturación de armonías, collages instrumentales, voces metamórficas y melodías indigestas convierten hoy en día aquellos primeros titubeos incomprendidos del metal esquizo (ése que hoy parece asumido) en referencia inevitable, no sólo para fans y exploradores de curiosidades, sino para los propios grupos, sin ir más lejos, del neometal californiano, o de la horda Alternative Tentacles, que han encontrado en el legado de **Mekong Delta** herramientas diferentes para construir sus músicas y hacerlas pasar por novedosas. Sólo un ejemplo más: algunas de las canciones de **Mekong Delta** incluían ya instrumentos clásicos (violínes, cellos, oboes y tambores). Otro, si aún estamos a tiempo: **Mekong Delta** grabaron un tema *a capella*, que no daba grima. Nuestro respeto.

En la misma categoría de bandas-cerdo (de las que se aprovecha todo pero se ningunea su orgullo) entran los **Melvins**, el grupo de Seattle que más lejos ha estado nunca de Seattle (salvo, quizá, los terroríficos **Botch**). Los **Melvins**, verdadera factoría de discos, singles, actuaciones delirantes y colaboraciones molestas con artistas-límite, han dejado su huella en toda una recua de creadores inquietos (**Albini**, **Patton**, **Davis**, **Biafra**) y, pese a no haber recogido los frutos de su osadía y su talento en forma de ceros en sus cuentas corrientes, sí que pertenecen al altar personal de la mayoría de músicos metálicos sin fajín que han entrado de frente en el nuevo milenio.

¿Cómo son los **Melvins**? Son tres, con caras raras, pelos extraños. ¿Y sus canciones? Imposibles de definir; todos sus discos son mutantes, camaleónicos, pero predominan las guitarras robustas, reptantes, lentas, las voces cavernosas y los desarrollos paranoicos. Corren y se frenan a la velocidad intermitente de un maníaco persecutorio. ¿Que cómo son en realidad? Descúbrelos, querido lector, no menosprecies tú también a las bandas-cerdo.

Y **Voivod**. Por supuesto, **Voivod**. Nada sería hoy comprensible sin su callada (aunque estridente) labor. Surgieron como una seta rara en el panorama thrasher de los 80. Lo que más llamaba la atención de ellos era la voz de su cantante **Snake**, una especie de **Johnny Rotten** perdido entre heavys. Sí, su voz era punk, pero también ofrecía varian-

tes melódicas desconocidas en el género hasta la fecha. Destacaba su voz, y ya era destacar, porque, bien mirado, de **Voivod**, en el año 88 (su etapa climática con el álbum *Dimension Hatross*) destacaba todo. Su parafernalia cyberpunk, alucinógena, futurista, extraña, no sólo llamaba la atención, sino que causaba una perplejidad de la que ni siquiera el grupo pudo escapar. De hecho, nunca escaparon de ese sentimiento de perplejidad que derivó en autismo, e implosión. Tras ese disco editaron, entre otros, el extravagante y a la vez exquisito *Nothingface* en el que giraban hacia el rock atmosférico y teatral de, por ejemplo, **Pink Floyd**, de los que para dejarlo claro versioneaban su *Astronomy Domine*, y *Angel Rat*, que supuso un viaje alucinante hacia un paranoico pop cibernético que aún no ha podido ser desentramado. **Snake** dejó la banda y fue sustituido por un nuevo cantante, más bruto por explicarlo fácilmente, más adecuado a los vientos que soplaban y, por tanto, menos necesario y menos inquietante. Para la posteridad, y asumidas por miles de bandas en otros tantos discos, quedan los ritmos entrecortados, los acordes chillones, los riffs maquinales y las voces autistas, todos ellos elementos asumidos en el futuro no solo por bandas de metal industrial, sino por grupos tan variados como **Paradise Lost, Deftones**, **Fear Factory** o los propios **Sepultura**.

JELLO BIAFRA: EL PORQUERO DEL DIABLO

Catalizador de la escena punk más iconoclasta. Gurú. Político. Terrorista polifacético. Amigo de los enemigos de los demás. Enemigo de lo que hizo ayer y receloso de lo que hará mañana. Embaucador. Loco. Charlatán. Genio. Figura. Monstruo antediluviano de tiempos futuros. Grano en el culo del sistema. **Jello Biafra**, en dos palabras.

Para los que entendemos el rock como lenguaje de provocación y actitud vital, nada sería lo mismo sin la existencia de Mr. **Jello Biafra**, cantante de los míticos, necesarios, insoslayables **Dead Kennedys**, y aunque parezca increible, muchísimo más que eso. Porque **Biafra**, la mente más hipercinética que ha dado el Underground de los Estados Unidos, consiguió armar más ruido fuera que dentro de la legendaria banda de San Francisco.

Hablemos de él. Su biografía podría parecerse a la de cualquier punkrocker crecido en America, entre las marchitas dormideras del *flower power* y el nacimiento de la escena protopunk de mediados de los

setenta. Nacido en 1958 en Boulder, Colorado, **Jello** presume de haber enloquecido por el rock and roll a los siete años, de casualidad, al descubrir una emisora de radio que puso de los nervios a un tío suyo mientras zapeaba en la radio del coche: "fueron tan sólo unos segundos, me llevaban al colegio. Cuando vi lo furioso que se ponía el tío no entendí por qué, pero me prometí investigarlo y arrojarme de cabeza a lo que demonios fuera aquello". **Bob Demmon**, líder de **The Astronauts** fue su primera rock star idolatrada y, por supuesto, más tarde se dejó hipnótizar por la poderosa explosión punk de San Francisco, y se hizo habitual de los shows de **The Zeros**, **Avengers** o **The Dils**. Después de probarlo todo, cocinero, camello o *roadie* de **The Ravers**, **Jello** cumple su sueño y en 1978 funda su propia banda, los **Dead Kennedys**, que debutan con un single hoy en día considerado paradigma del punk inteligente, ni más ni menos que *California Über Alles* (79), todo un estándar del punk visionario que el tiempo trocaría en hardcore. **Biafra** se mostró adelantado a su tiempo desde el primer momento. Actitudes como la suya, receptivo a todo aquello que pudiera hacer frente común contra la estupidez y el orden establecido, facilitó el acercamiento entre la escena punk, la hardcore (hija suya descarriada) y la metálica. Cuando para celebrar la referencia número 100 de su sello, Alternative Tentacles, **Jello** invitó a representantes del metal más puro y (aparentemente) autosuficiente a versionear temas de **Dead Kennedys,** el resultado no sólo fue coherente sino increíblemente revelador. Las versiones de **Sepultura** (*Drug Me*), **Napalm Death** (*Nazi Punks Fuck Off*) o **Neurosis** (*Saturday Night Holocaust*) no sólo no sonaban extrañas, sino que parecían haber sido compuestas por o para los grupos que las interpretaban.

Pero, pese a su impecable discografía junto a los **Dead Kennedys**, a nosotros nos gustaría destacar, por su significación en el contexto de la emancipación moral y artística de la música que tratamos, sus incursiones, colaboraciones y connivencias con otros artistas como **Nomeansno** (*The Sky Is Falling And I Want My Mummy*) **D.O.A**, **Tumor Circus** (miembros de **Steel Pole Bathtub**) o el country punk gordo, satánico y violento de **Mojo Nixon**.

¿Qué más aporta **Jello Biafra** a la locura de nuestro planeta?

Su candidatura a alcalde de San Francisco y posteriormente a gobernador de San Francisco.

Su actuación en pelotas en el programa (para toda la familia) de Bill Graham.

Su conflicto (de impacto nacional) en los juzgados con el PMRC de Tipper Gore por culpa de unos dibujos de culos en la carpeta interior de su álbum *Frankenchrist*.

Y, claro...

ALTERNATIVE TENTACLES: REBELION EN LA GRANJA (DE PUERCOS)

En la Gran Biblioteca de la Criptozoología metálica, el lugar de privilegio, junto a la lámpara y el sillón de orejas, debería ocuparlo Alternative Tentacles. Y ahí vamos a colocar a este sello, fundado por **Biafra** para editar sus discos de **Dead Kennedys**, pero con el tiempo instituida en granja de regocijo y esparcimiento de las bandas más extrañas, atípicas, caprichosas o, simplemente, tontas, que ha visto el underground metálico.

En 1981, AT da el primer paso para convertirse en algo más que el sello de los DK editando *Let Them Eat Jellybeans*, recopilación en la que participan los grupos que retuercen de placer a **Biafra,** y que demuestran claramente lo temprano de su afición por los bichos raros: **D.O.A.**, **Black Flag**, **Voice Farm**, **Flipper**, **Bad Brains** y **Half Japanese** entre otros.



A partir de ahí, **Biafra** dedicaría su escudería a grupos imposibles, colectivos de acróbatas o simples kamikazes y a cualquier artista, en definitiva, que tuviera el coraje de un demente y ochocientos de dos de frente. O tentáculos.

Por Alternative Tentacles han desfilado extravagancias de todo tipo. Desde **Nomeansno**, artefacto rítmico de los hermanos **Wright**, canadienses, maduritos y totalmente de vuelta de todo, pasando por **Victim's Family** y sus sucesivas mutaciones, **Saturn Flea Collar** y **Hellworms**, el grupo que mejor ha sabido mezclar jazz, funk, metal, hardcore, folk, dixieland, flamenco y todo lo que se les pasara por sus mentes postnucleares, a los japoneses **Zeni Geva** y **Ultra Bidé**, o bandas reconocidas como **Alice Donut**, **God Bullies**, **Hissanol**, **Face Puller** o los causticos **Zen Guerrila**. Incluso el pensador Noam Chomsky edita sus álbumes en A.T.

Cada una de estas bandas necesitaría un capítulo entero. Todas estas bandas forman una unidad parecida a un virus (así se llaman las referencias del sello) que sin ver la luz (masiva) casi nunca, infecta de una u otra manera el organismo del metal que le rodea.

ULTRACORE. NUEVAS CABEZAS, NUEVOS UMBRALES:

Agoraphobic Nosebleed, Botch, Brutal Truth, Cable, Cave In, Cavity, Coalesce, Converge, Dillinger Escape Plan, Drowning Man, Eyehategod, Jesuit, Overcast, Piebald, Soilent Green, Today Is The Day, Cattlepress, Discordance, AxisKid Kilowatt, Isis, Keelhaul.

Ultracore por llamarlo de alguna manera. Más allá del hardcore o, por qué no, respetemos la condición inetiquetable de alguna de las propuestas surgidas de las calenturientas vísceras de las bestias más pardas de América.

Reunidos en torno al sello Hydrahead, estos grupos han dado forma a una pesadilla que se extiende, y que tiene visos de proponer, con sus apuestas más imaginativas, caminos por donde han de transitar algunas propuestas de futuro.

Al parecer, nada se ofrece tan estimulante al quehacer productivo con vocación contracultural como la condición amorfa e irrefrenable del mal extendiéndose, del monstruo acercándose hacia nosotros. La labor paradigmática de **Jello Biafra** al frente de Alternative Tentacles se nutre de esta visión abstracta, de la irrigación contaminante en pseudópodos, que se multiplican con ventosas adheridas sobre la fria regularidad del bloque que nos cobija.

Algo parecido ocurre con Hydrahead. Hydrahead quiere funcionar a la manera del monstruo mitológico. Córtale una cabeza y le crecerán dos. Así parece funcionar el mal, y así debe ser.

Con su política de fichajes, Hydrahead ha esbozado un paisaje de pesadilla, con decenas de grupos pujando por superar testarudamente los límites marcados por la estilística brutal del hardcore contaminado. Al lado de grupos como **Today Is The Day** o **Brutal Truth**, **Biohazard** son un chiste.

Lo más interesante es que, del trabajo pionero de grupos como **Eyehategod**, **Unsane** o los mencionados **Brutal Truth**, la presión

cuantitativa sobre los límites, más rápido, más denso, más agresivo, más áspero, más enfermo, puede acabar saltando a una dimensión nueva, con nuevos grupos de jóvenes capaces de reinterpretar imaginativamente las claves estilísticas de una realidad siempre al límite.

Es lo que ocurrió en su tiempo con el *Kill'em All* de **Metallica** y el thrash metal, cuando la superación aparentemente cuantitativa de agresividad y violencia dio a luz una sensibilidad nueva, un camino de actuación bajo parámetros diferentes, y es lo que puede acabar ocurriendo con **Botch**, **The Dillinger Scape Plan**, o cualquiera de los grupos más jóvenes que integran el plantel de Hydrahead.

Mientras grupos como **Converge**, **Earth Crisis** o **Isis** sacan punta a un lápiz tremendamente afilado (se puede romper la mina o se pueden pinchar un ojo en un descuido), **Botch**, **Cave In**, **The Sorts** o **Training for Utopia** se dedican ya a hacer dibujos.

Botch tienen dos discos. Su último LP, *We Are the Romans*, insiste en una cierta línea programática que retoma, bajo la figura de las matemáticas, un acercamiento idealista de la concepción musical, y que da cuenta paradigmáticamente de una nueva sensibilidad en el hardcore, preocupada en la indagación estrictamente musical, dando importancia equitativa insospechadamente a forma y fondo, en un mundo tan ideologizado como el del hardcore.

Botch lo pueden llamar rock matemático, y **Robert Fripp** puede elucubrar con sus teorías frippertrónicas. En el fondo es lo mismo desde Pitágoras: la concepción de la música como un sistema de relaciones ideales entre elementos; algo que está presente como fundamento también de la armonía occidental desde Bach, y por extensión, en el desarrollo de la música sinfónica hasta que el dodecafonismo rompe radicalmente las reglas del juego.

¿Qué particularidad presenta entonces esta concepción idealista de la música en el mundo del rock? Quizás, la particularidad estriba en que todo el conjunto de categorías que construyen la obra (perfección, equilibrio, belleza, verdad, etc.) no están puestas al servicio del reencuentro con un orden ideal de las cosas, sino con el mundano reencuentro del cuerpo violento, de la descomposición pútrida de los órganos paroxísticos, del baile desaforado del colectivo fuera de control.

Y si esta concepción de la música aplicada a las claves del hard rock dio como resultado guitarras de **King Crimson** cuya violencia aun no ha sido superada (véase la entrada de **Robert Fripp** con todo

el grupo tras la sutil introducción de *Lark's Tongues in Aspic*), ¿qué no podría dar de sí en el escenario ultraviolento e hipersaturado del último hardcore?

De momento, **Botch** ya nos han regalado algún indicio de por dónde pueden ir las cosas.

La mayor ventaja que tiene pensar estructuralmente la composición de un tema es que, de entrada, te quitas de encima la irritante tentación de dar rienda suelta al presunto fragor de tus sentimientos (tantas veces derivados por la senda del sentimentalismo). El resultado de soltar esta rémora es una suerte de impiedad, de férrea fe vocacional en el hecho de desarrollar la canción, de entregarse servilmente a que el programa implícito en esta suerte combinatoria consume sus potencias, y en este desarrollo, fulmine nuestras orejas.

Esta aceptación del deber reinterpreta el carisma del sacerdocio, del cruzado, de la vida monacal, y estaba en **King Crimson**, estaba en **Metallica** hasta *And Justice for All*, está en grupos como **Don Caballero** y está en **Botch**, pero si Dios murió con la ciencia y con **Nietzsche**, ¿qué grial alumbra esta búsqueda? Ya no hay incógnita que despejar, ya no hay enunciado del problema, sólo queda el vértigo del cálculo desatado aleatoriamente.

No. Recogiendo del *straight edge* su vocación de compromiso social, la mutación hardcore de **Botch** replantea sarcásticamente problemas sociales y posturas éticas, con la visión maximalista de la decadencia occidental como telón de fondo.

Así, soltando sandeces intencionadas y abigarrando las posibilidades desplegadas por la relación combinatoria de los elementos en juego, **Botch** construyen y rompen alternativamente una misma canción, se pierden y se enganchan a contrapelo, resbalan y giran como pueden la curva, retoman el rumbo con paso firme. *Transiciones de persona a objeto*, su tema más Crimson, expone perfectamente el potencial de este grupo. Arranca con un arpegio irregular y claustrofóbico, pretendidamente encerrado en sí mismo, pero avasallado por el grupo en sucesivas tentativas, retomado tras una brutal andanada. La construcción arpegiada y la bola de ferralla ruidosa se enzarzan en un combate cruento, se entremezclan a golpes bajo una sábana que deja ver retazos de las siluetas de los contrayentes violentos, se funden en un híbrido que se dobla a sí mismo exponencialmente por medio de un delay-verdugo, una, dos, tres, muchas veces, y la canción se extingue

en un hálito caótico, en un razonamiento de cuentas con demasiados decimales.

También el vértigo del cálculo desatado aleatoriamente inspira el primer LP de **The Dillinger Scape Plan**, *Calculating Infinity*.

Más raros que el número Pi, **The Dilliger Scape Plan** representan como nadie la definitiva apertura del mundo del hardcore a otros ámbitos estilísticos. Lo que pasa es que Dillinger engullen tan rápido que no da tiempo a ver si picaban del plato de tal o cual grupo, si ejercían la antropofagia con el miembro reconocible de algún músico famoso.

Dilliger comen muy rápido, pero sin embargo, son unos *gourmets* de pulcras maneras. Han mutado desde el death, y su caótico universo es resultado del ensamblaje de minuciosas microcomposiciones, como aquel individuo que tiene como hobby la reconstrucción perfecta de una goleta dentro de una botella pero no se conforma con eso: reproduce un violento motín a bordo, un festorro en mitad del mar de piratas borrachos a media noche, la ejecución sumarísima de un tipo, su último paseo por un tablón con un tiburón esperando abajo, la explosión repentina de las bodegas repletas de dinamita por alguna yesca que prendió por casualidad.

En Dillinger no hay más *collage* que el que resulta de la exposición permanente del individuo insertado en lo cotidiano. En una misma mañana zapea veinte canales distintos, observa en el kiosko cincuenta revistas sobre temas diferentes con artículos diversos, compra una revista de música y se le ofrece un estilo desagajado en veinte subestilos diferentes. ¿Collage? En virtud del despliegue cultural contemporáneo, la realidad no tiene tres dimensiones sino tres mil millones que Dillinger se esfuerzan en calcular, cada una con su medida del espacio-tiempo, con sus reglas y sus tabúes, con sus espacios sagrados y sus sacerdotes. El banco, la escuela, la cola del autobús, la comida familiar, la fábrica, **Dillinger Scape Plan** son la esquizofrenia consecuente, atosigada por la proliferación indiscriminada de... ¿dijimos realidades? Puntualicemos que cada realidad implica un campo de poder. Vas al espacio aparentemente neutro del aparcamiento y un individuo se coloca en el hueco vacío indicando las maniobras, esperando una limosna: acaba de crear un campo de poder, las reglas de un nuevo juego. Acaba de coronarse nuevo rey de un territorio elemental, de un reino de lo miserable. Estamos todos locos en esta violenta lucha por

la supervivencia, en un planeta atiborrado de humanos, Y **Dillinger Scape Plan** tocan música, ¿qué pasa?

Algunos amigos nos han comentado que, a su parecer, Dillinger es uno de esos grupos capaces de elevar el umbral de lo soportable, uno de esos grupos que consiguen, tras su música, que lo anteriormente tenido por extremo comience a parecerte pan comido, prueba superada e incluso, conquista de la tradición. Sin embargo, **The Dillinger Scape Plan** agobian al más pintado. No se conforman con agobiar al no-iniciado, agobian al fan del hardcore tradicional, al heavy de melena resultona e incluso a sus presuntos compañeros de generación y de estilo. Cogen el grind y lo embadurnan de siropes muy dulzones, se les cae el bote de pimienta encima, y todo está muy rico. Van tan rápidos que la batería apenas repite un aparente tupa tupa, y la guitarras un ñiña ñiña, o sea, que han llegado a la simplicidad de un juego de niños a base de sofisticación; lo sofisticado se torna lo más simple, y luego cuelgan un desarrollo jazzy, un redoble imposible, relinchos eléctricos de cuerdas rotas, el repertorio de muecas de **Jim Carrey**.

Así es el primer disco de **The Dillinger Scape Plan**, y así es el nuevo hardcore que se nos viene encima. Acabas de escuchar su música atolondrado, todavía te pitan las orejas en medio de un silencio muy sonoro, e Hydrahead se despide entre ecos resonando en frecuencias inaudibles...*Until next time...Until next time, go to hell you ungrateful bastards.*

Capítulo 9
EL FACTOR IN-HUMANO

ICONOS, PLAGAS, DISTINTIVOS Y MENTES FUERA DE ORBITA



GLENN BRANCA, EL PROFESOR CHIFLADO

Desde que decidimos abrir el campo desde las manifestaciones más abiertamente metálicas, precisamente para poder entender el cambio surgido en el metal de la década de los noventa, si hubo un problema, ése problema se llamó **Sonic Youth**.

Muchos se habrán extrañado de que, a estas alturas, un texto que se dedica a repasar actitudes viscerales e influyentes con la guitarra desde el rock de los noventa, no se haya detenido siquiera momentáneamente en un grupo como **Sonic Youth**.



No puede ser de otra forma. La atención sobre **Sonic Youth** desbarataría inmediatamente el lugar central del metal. Su obra es tan colosal, y su influencia en el rock contemporáneo es tan inmensa, que cualquier acercamiento no pueril hacia **Sonic Youth** los convierte en epicentro del mundo de las guitarras incómodas. Sin la influencia previa de **Sonic Youth** la música de grupos como **Korn** sería diferente, o probablemente, **Korn** no existirían. **Korn** deben tanto a **Sonic Youth** como a **Sepultura**. Pero además, si el éxito de **Nirvana** resquebrajó el orden de las cosas que imperaba en el mainstream de los ochenta, **Sonic Youth** ejercieron una presión más constante, más profunda, más matizada y rica, y desde luego, a su manera, dieron un espaldaron definitivo a **Nirvana** apadrinándolos previamente a la explosión de *Smells Like Teen Spirit*. Basta remitir al vídeo fundamental *In 1991, The Year Punk Broke*, para dejar constancia documental de esta circunstancia.

Pero nosotros no podemos permitir que **Sonic Youth** descentren estas palabras. **Sonic Youth** abordan una superación del lenguaje tra-

dicional de la guitarra eléctrica como proyecto de dispersión, como deslizamiento ruidista de los patrones clásicos del pop, y a nosotros nos sigue poniendo el vértigo acumulativo, el pisoteo acelerado, los puntos cada vez más gordos sobre íes que no soportan su peso, y en su caída arrastran la palabra hacia el desplome.

Así que aquí estamos dando palos de ciego, rodeando esta influencia central, obviándolos en una elipsis constante que es hipérbole de su imponente presencia.

La influencia de **Sonic Youth** es tan obvia que huelgan comentarios, y si nos decidimos a comentarla, capitaliza inmediatamente la razón de ser de este libro. Así que, ¿cómo seguir aludiendo a **Sonic Youth** desde un lugar periférico, cómo seguir ejerciendo una violencia meditada, frenando el ímpetu musical de las visceras de **Kim Gordon** y compañía? Pues recuperando una serie de proyectos donde los genios de **Thurston Moore** y **Lee Ranaldo** se someten al papel de... ¡meros comparsas! Y de paso, dando cuenta de una de las tentativas más radicales que ha dado la guitarra contemporánea.

Señoras y señores, con todos ustedes... ¡**Glenn Branca**!



¿Qué pinta un compositor contemporáneo en un libro sobre metal y guitarras incómodas? Bueno, la juventud de **Glenn Branca** estuvo contaminada a partes iguales por **Stockhausen** y **Los Ramones**, por el tremebundo **Penderecki** y por **Patti Smith** o **Television**. **Branca** prácticamente simultaneó sus estudios de arte en el Emerson College de Boston con sus conciertos en el CBGB con su banda punk **Theoretical Girls** (al parecer, los directos de sus tiempos punks eran de miedo) y, después de todo, alguien que imagina una obra para 2000 guitarras merece figurar con letras de oro en estas páginas. Y ése es precisamente el último proyecto de **Glenn Branca**, inundar Paris de una muchedumbre de guitarras deslizando cacofonías en un ruidismo inconsistente y duradero.

Pero hay más. ¿Rickenbacker, Fender Stratocaster, Gibson Les Paul? **Glenn Branca** no sólo acostumbra a desdeñar el timbre fértil de los modelos clásicos de la guitarra rockera, por considerarlo demasiado connotado frente a la asepsia de las baratas guitarras coreanas, sino que va más allá y se inventa su propio modelo de guitarra, la *guitar mallet*, una suerte de dulcémele atravesado por cuerdas de guitarra, al que se le han aplicado pastillas. Para tocar la *guitar mallet*, el guitarrista bota una rueda de metal contra las cuerdas y produce un tono

largo y vibrante, superando las limitaciones del sistema ataque-sustain de la guitarra tradicional, convirtiendo la guitarra en una especie de violín de ultratumba, en una especie de zombi adolescente al que le está cambiando su voz atremolada.

Pero al fin y al cabo, ¿de qué va la música de **Glenn Branca**? Suponemos que hablar de lugares comunes en torno a las ideas de simetría, serialidad y minimalismo es decir bien poca cosa. Porque, además, la música de **Branca** no va de eso en sentido estricto.

El toro que **Branca** coge por los cuernos es el de la armonía basada en el sistema tonal tradicional. Lo del minimalismo y la serialidad es sólo el capote.

¿Cómo torea **Glenn Branca** este toro? ¿Qué método particular utiliza para superar los parámetros de la armonía tradicional? Aquí es donde entran la *guitar mallet*, o mejor dicho, la acumulación abusiva de guitarras *mallet*.

Gracias a las características específicas de este instrumento, **Branca** acomete serializaciones tan previsibles que rozan lo ridículo (vgr. la escala de Do mayor), lenta y mónotonamente. Lo que hace la superposición de capas de *guitar mallet*, el relevo de una guitarra que entra y otra que se va en una permanencia del sonido a lo largo de más veinte minutos, es desplazar sutilmente esta irritante monotonía mediante la exploración sistemática de los armónicos inscritos entre nota y nota. De esta manera, la música de Branca ya no es siquiera dodecafonismo, sino miliarfonismo, la búsqueda de una escala con un número de notas que tiende a infinito, y sin embargo, en este aparente caos permanece reconocible la escala tradicional, pero pervertida en cada momento, contaminada por armónicos moluscos sobre el tono-roca, que se pegan como una lapa y se reproducen obscenamente. Hay un salto de un tono pero no lo hay; el salto es un zig zag en todas las direcciones y sentidos. Un simple salto de tono se convierte en un viaje de vértigo.

Las progresiones de **Branca** serían una suerte de cartografía detallada del infinito, un sistema tremendamente frágil, al tener que dar cuenta de la infinita multiplicidad de lo que se pretende reducir a signo; imaginemos que pretendemos instituir el alfabeto de un lenguaje con tantos signos como posibilidades ofrece la inflexión de la voz (absurdo e imposible).

La música de **Branca** es una especie de Om budista monstruoso, un proyecto utópico que se materializa en sinfonías aterradoras.

Branca vendría a desarrollar minuciosa y reflexivamente lo que en el *Metal Machine Music* de **Lou Reed** es destello producido por la aleatoria consecuencia del feedback desmedido.

Se podría explicar la música de **Branca** desde la violencia que condensan **Today Is the Day**: desparramándola, esparciéndola, desplegándola a lo largo de un territorio y dejando constancia del más mínimo accidente abrupto de esta geografía, contenida como un volcán que va acumulando vapores hirviendo que en algún momento provocarán un estallido definitivo.

En este berenjenal están metidos unos imberbes **Thurston Moore** y **Lee Ranaldo** con su *Confusion Is Sex* bien calentito. ¿Cómo no reconocer ya en los primeros compases de *Inhuman* la influencia del excesivamente cuerdo **Branca**, si la colaboración de **Moore** y **Ranaldo** en las sinfonías 2 y 3 de **Branca** antecede a la edición del primer LP de **Sonic Youth**?



Habiendo sido partícipes de una experiencia previa tan radical como la música de **Glenn Branca**, los primeros **Sonic Youth** ya están capacitados para enfrentarse visceralmente al proceso creativo sin la mente maniatada por la estrechez esquemática que imponen los criterios comerciales del mundo del pop.

De esta manera **Sonic Youth** aunan pop y vanguardia, de esta manera se encuentran con la guitarra amada en una performance interpretativa que es fruto de la descontextualización, porque después de la *guitar mallet*, **Sonic Youth** ya no están ante una guitarra, sino ante un cuerpo curvilíneo que responde rechinante a los acosos y derribos pélvicos de la mirada alucinada de músicos predicando confusión y sexo. De esta manera, **Sonic Youth** desmadejan un encuentro incestuoso de la fragilidad épica de la **Velvet Underground** y la furia del rock tradicional **Stooges**, en una obra de canciones redondas, y sin embargo, permanentemente abiertas, sonriendo como una interrogante, ofreciéndose a ser tu perro a gritos en tu oreja.

Pero la influencia de **Branca** no termina en la relación explícita que mantiene con **Sonic Youth**.

David Bowie ha declarado abiertamente la influencia de la obra de **Branca** en la creación de su proyecto **Tin Machine**. También **Page Hamilton** anduvo involucrado en los proyectos de **Branca**. Así que

contamos ya con suficientes datos para calibrar otro camino de influencias de Branca ajeno a la dispersión ruidista de los esquemas pop, aplicado a un desbordamiento disonante y autoconsciente del *groove* circular hilado por el riff pertinaz.

De la misma manera que no se puede entender *Confusión Is Sex* sin la obra de **Branca**, tampoco el comienzo de *In the Meantime* o el particular estilo de **Page Hamilton** a los solos se hubiese dado probablemente sin estas ciclópeas exhibiciones armónicas, porque al final, la obra de **Branca** parece ser un remanente en el suelo, bajo las alcantarillas sucias supurando tensión en Nueva York, combustible al filo del nuevo milenio que aun no habrá de calmarse girado el gozne. París espera una respuesta envenada al regalo de la estatua de la libertad, 2000 guitarras en una ciudad alucinada metiendo una enorme bulla.

FUGAZI ES FUGAZI

Fugazi no es **Fugazi**. Quiero decir que **Fugazi** son esos cuatro tipos que en determinadas ocasiones se juntan para tocar juntos, pero **Fugazi** nunca llega a ser esa construcción simbólica que definimos como grupo de música, y si lo llega a ser, pervierte el proyecto original alumbrado bajo el nombre de **Fugazi**. ¿Qué es **Fugazi**?

La determinada actitud de mostrarse permanentemente indeterminado. La meditada disposición de olvidarse del *ser* para entregarse al *devenir*. La contradicción de un proceso abierto irreductiblemente.

Esta radical articulación del existencialismo en el mundo del pop implica no pocas contradicciones, que son las que dan juego y jugo, y salpimentan el caso **Fugazi** de un interés fuera de lo común.

Tanto más pretenden escapar **Fugazi** de la etiqueta **Fugazi** para hacerse reconocibles como referencia en el mundo del rock, para quedar inscritos como marca en las líneas de la Historia. Por otra parte, la aparente naturalidad que muestran **Fugazi** enfrentándose a una postura creativa tan poco común es, en el fondo, el resultado de un apuntalamiento fuertemente teórico. La naturalidad del grupo tocando sobre la marcha y la artificiosidad cultural que ha dado como resultado esta exhacerbada actitud no son antagonismos distantes, sino que están fuertemente imbricados.

El comienzo de *Repeater* es toda una declaración de principios. La guitarra juguetea con su volumen, la batería echa a andar y se para, hasta que todos los instrumentos deciden unirse en una misma canción.

No hay nada forzado, nada premeditado. Nos pondremos a tocar si surge, a nuestro aire, sin reglas, sólo cuando el cuerpo nos lo pida, nunca necesariamente.

Aplicándose a este principio tan simple, **Fugazi** reencuentran la disonancia, no como una superación de la armonía básica construida desde las tonalidades mayores, sino como mero hacer desprejuiciado con los instrumentos en torno a un ritmo común, porque este moverse a un mismo ritmo es lo fundamental frente al discurso. Es decir, el discurso es que no hay discurso, o en todo caso, el discurso que surge es consecuencia secundaria frente al acto comunicativo de ponernos a dialogar.

Esto es lo que ponen en juego **Ian Mackaye** y compañía cuando dictan esta regla mínima de juego (la regla es que no hay reglas) y crean **Fugazi**.



El resultado estilístico es un material extrañamente equilibrado. Al contrario de lo que pudiera pensarse, la radicalidad estilística no viene marcada por el desbordamiento incontrolado de los instintos animales del grupo de rock. Los gritos extremos, las guitarras brutales, los ritmos implacables son un efecto de la presión que la tradición ejerce sobre un grupo que necesita elevar el listón para expresarse originalmente, o una presión de un montón de aparatos de control articulados por el volumen de poder que se origina en torno a cualquier manifestación que prende en una masa susceptiblemente consumista. Esta presión puede ser muy interesante, pero a veces la tensión cae definitivamente de manos de los aparatos del poder, y lo que oímos entonces es una marioneta sin alma. Y entonces, el grupo debe responder tensando un extremo ortodoxo frente a las doctrinas de grupo, frente a lo que supuestamente esperan los medios, frente a la lógica del sello discográfico, frente a la masa de fans inmovilistas, etc.

El animal en estado natural está en calma, sólo enseña los dientes cuando se siente acosado por elementos externos que invaden su territorio, pero **Fugazi** son un animal clarividente con los pies firmes en su sitio, y se pasan estas presiones por el forro. Así que el estilo de **Fugazi** es un deslabazado medio tiempo con una voz desdeñosa, agresiva pero sin ira ni desesperación, con guitarras deshilachadas, con cambios de



ritmo elementales, con coros que se suman a los estribillos de manera nada forzada, tocando palos distintos en absoluto perfilados, y dando, en conjunto, una refrescante sensación de que estás oyendo el pálpito de un grupo real, y no el resultado artificial de una superproducción hollywoodiense.

Esto que acabamos de describir no son **Fugazi**.

Fugazi son todo menos una taxonomía estilística, menos una colección de celdas entomológicas con insectos zumbadores diseccionados. **Fugazi** está ahora mismo por ahí tocando en alguna ciudad del mundo, más que cuatro tipos dialogando, un conjunto de órganos conectados a instrumentos eléctricos componiendo una misma máquina orgánica que expulsa música por sus poros.

Ésta es la guerra que permanentemente está librando **Ian Mackaye**. Pero las razones de **Mackaye** forman parte de una causa perdida. No se puede escapar a los vectores enclaustrantes que los ojos del otro nos lanzan para capturarnos, para dejar de vernos como a extraños. Para poder acercarse a nosotros con tranquilidad, nos tienen que haber reducido a una definición clausurante. Si vemos medio a

oscuras unas patas peludas y un gruñido nos acercamos temerosos, pero si nos dicen que es el gato del vecino lo cogemos por la panza despreocupados. Sin embargo, lo que están diciendo **Fugazi** es que no hay que tener miedo de que algo esté indefinido, incompleto, en proceso hacia no se sabe dónde, asilvestrado (**Fugazi**, como Rousseau, todavía creen en el buen salvaje). **MackAye**, más que un músico, es un filósofo prendado de la ontología mesetaria, fluyendo en red con su entrono; la música es su gesto, su manifiesto permanente de libertad.

Para todo aquel que busque principios que le sirvan para afianzar una postura segura ante las cosas, **Fugazi** le resultarán insatisfactorios. Para todos aquellos que disfruten resolviendo enigmas, haciendo problemas de situaciones aparentemente resueltas, **Fugazi** será un estímulo.

Ian Mckaye pretende escapar de las garras del mundo, pero se da cuenta de que el enemigo está en casa, y manda **Minor Threath** a la mierda. Lo triste no es que afuera espere el lobo para merendarte. Lo triste es que en el espacio aparente de seguridad, el mundo libertario del punk, crecen hongos invisibles de intolerancia y ortodoxia, movimiento reaccionarios dispuestos a enquistarse y entregarse en el regazo de las tetas de la vaca abundante del capitalista insensible.



Atención, todo esto desde el punk tras su caída estrepitosa: "no se puede tocar eso", "eso no es punk", "esa gente no es del rollo". Toca por la jeta en doscientos conciertos benéficos por otras tantas causas miopes, que el dinero que circula se quedará en los bolsillos de los popes de la tribu. A la mierda el punk, a la mierda esa nueva iglesia.

Oye **Mckaye**, este nuevo *Instrument* suena muy raro, no es digno de vosotros, nos estáis despistando, por qué nos hacéis esto. A la mierda tanto sacerdote de **Fugazi**. **Fugazi** son un vector entre dos puntos, y no un lugar localizado, repleto de inercia. Pero hay mucha gente que quiere hacer de **Fugazi** un lugar confortable donde asentarse a reposar cómodamente, y luego poner un tenderete con mucho *souvenir* explotando el prestigio que **Fugazi** se ganó a base de inquietudes y actitudes radicales.

Fugazi es Fugazi, pero están en Washington

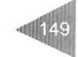
No existen las casualidades. Queda muy poco espacio para lo aleatorio y hasta para la originalidad. La singularidad con la que **Fugazi** defienden una actitud de independencia no nace porque sí.

No es extraño que haya ciudades que definen una realidad musical concreta, de Chicago a Seattle.

Washington no es una excepción, o sí.

Los prados verdes del Capitolio esconden una ciudad fantasma. Como corazón del Estado Norteamericano, Washington está recorrida por el mayor aparato burocrático del planeta, el hervidero definitivamente kafkiano que muestra un envés continuamente distorsionado. Parece que Washington sea la ciudad perfecta, repleta de vida y de orden, pero los circuitos de la ciudad construyen un flujo de intereses cada vez más abstractos. Washington es el Capitolio a escala en un juguetito para darle la vuelta y que nieve. Andar en bicicleta, enamorarse en Washington es absurdo. Parece que está llena de vida porque presenta una estampa perfecta, pero para que la estampa sea perfecta necesita estar coaccionando cualquier principio libertario de caos orgánico. La vida de Washington es el circuito de muerte burocrático distribuyendo intereses políticos, económicos, militares.

En el colmo de las contradicciones, Washington es un estado mayoritariamente negro. Con el corazón del Estado bombeando su influencia en tu cara, crecer niño blanco en Washington significa sufrir como minoría todas las vejaciones de lo que es tenido por diferente en un país tan violento como USA, pero además, cargar con el sentimiento de culpabilidad por pertenecer a la mayoría blanca del país.



Todas estas contradicciones tenían que dar un grupo como **Fugazi**, un personaje como **Ian Mackaye**, máximas a contrapelo como *non profit*, *straight edge* (otra incipiente iglesia) o *do it yourself*, una escena como la de Dischord Records, una comunidad de grupos como **Jawbox**, **Circus Lupus**, **Soul Side**, **Bluetip**, etc.

Desde el corazón de la contradicción burocrática, **Fugazi** responde a la aparente calma en un movimiento nómada, y el equilibrio del redil se resquebraja porque falta una pieza. Este saludable movimiento nómada desatasca el desagüe rebosante del hardcore, se bifurca hacia los caminos del metal, germina el Espacio del emo y desperezа los aspavientos lentos del post rock. **Fugazi** arrastran consigo a gran parte del rock de los noventa como si nada.

Fugazi no es **Ian Mckaye** en lo que sería una capitalización miserable y lastimosa del invento. **Fugazi** ni siquiera son **Fugazi** y probablemente, habrá quien haya leído el título de este apartado como un ejercicio de afirmación.

Al decir que **Fugazi** es **Fugazi** queríamos decir más bien: **Fugazi** no son nada más que **Fugazi**. Pero estas posturas tan radicales implican siempre problemas de contradicción, pues no queriendo ser nada, **Fugazi** se convierten en una referencia fundamental del rock de los noventa.

STEVE ALBINI. EL CARIÑO HACE EL ROCE, Y EL ROCE NO CESA.

El dicho popular tanteaba una verdad como un templo, pero perdió el norte y acabó equivocando el orden de factores que, en este caso, alteraba el producto.

¿El roce hace el cariño? El refranero popular sugiere que la relación de contrarios tiende a difuminar las diferencias, a hacer encajar piezas antagonistas por mero desgaste de sus aristas, por el redondeamiento de sus siluetas. La frase sugiere una política de la resignación, y el tiempo parece ser un árbitro que juega a favor de un puzzle, el de la Historia, completado muy a pesar de las piezas.

A **Steve Albini** se han acercado cariñosos los mostrencos de la industria multinacional del pop de masas, tanteando con caricias torpes que magullan los brazos amoratados, ensalzando las aptitudes de ese joven tan serio con una sonrisa estúpida de la que cuelga un hilo de baba. Pero **Albini** no sólo ha demostrado que la aparente serenidad de quien afirma que el roce hace el cariño, es un camelo repetido por alguien derrotado por sus circunstancias, sino que, además, se ha permitido invertir el sentido de este vector trágico con una obra musical ausente de concesiones.

El cariño, pues, hace el roce. Detrás de cada querencia aparentemente amable se esconden, si no intereses espurios, sí afanes depredatorios revestidos de romanticismo miope. La tendente relación entre el acto amoroso y el acto depredatorio esconde algo más que una mera cuestión de analogía metafórica. Sólo un milagro separa la relación sexual del canibalismo. En este retozar de cuerpos eróticos, en esta lucha grasa de miembros pujantes, la consumación de la fusión de la pareja es tan urgente que bien podría resumirse como "sólo puede quedar uno". La mantis o la viuda negra.

El cariño, el amor, la querencia, la tendencia, la voluntad, la inercia, llevan implícito siempre el desgaste de un choque de contrarios, de

una colisión de proyectiles que se quieren en mil pedazos. El rozamiento expresa perfectamente esta relación carcelaria que tenemos con una tierra a la que amamos por mera resignación, desgastando nuestras suelas en cada paso, erosionados por un viento de Naturalezas insensibles con la pobre condición y la pequeñez de lo humano. Y si detrás de cada individuo hay un Icaro, también el roce con el cielo aparentemente amable terminará abrasándonos en un roce molecular y absurdo, en la combustión del oxígeno que paradójicamente nos mantenía con vida.

Todo esto parece dispuesto a recordárnoslo la música de **Steve Albini**. Desde **Albini** oteamos el horizonte Touch & Go, la escena de Chicago, luminarias como **Jesus Lizard** o **Don Caballero** y un posterior enfriamiento del *groove* por las sendas del post rock y el emo; una inversión de la dinámica expansiva de la repetición, ya no cuerpo convulso sino, desde la enormidad de **Slint** mismo, oración ensimismada (no es por provocar, pero uno ve en *Don, a Man* la criogenización de la intro acústica de *Master of Puppets*). Que cada cual ahonde esta senda hasta donde quiera.



El primer proyecto de **Steve Albini**, **Big Black**, desarrollado entre el 86 y el 92, tiene la audacia además, de proponerse como nexo de la unión imposible entre estilos tan aparentemente dispares como el industrial y el psicobilly. Si por un lado **Big Black** anticipa a **Ministry**, por otro lo arraiga con el poso más infecto del rock´n´roll, y recupera a ojos metalero inquieto otras disgresiones aparentemente ocultas, un hilo que nos conduce del rock de **The Cramps** a la agonía de los **Birthday Party** del **Nick Cave** *junkyard*, de **The Birthday Party** a **Kraftwerk**, de **Kraftwerk** a las andanadas de **Ministry** o **Nine Inch Nails**. Y entonces, si la clasificación estilística se convierte en un acercamiento pueril que vela estas relaciones, ¿qué queda como lo esencial? Lo esencial es lo incómodo, la evidencia del rozamiento.

Es increíble lo bien que ha aguantado el paso del tiempo un disco como *Songs About Fucking*. Quiero decir: que sigue ofreciéndose como una experiencia sonora brutal a pesar de haber pasado casi quince años desde que se publicara este exceso. *Songs About Fucking* se ofrece como una experiencia violenta en las distancias cortas por mera acumulación de material sonoro áspero y denso, y en este sentido, **Big Black** entronca con esta degeneración metálica del espíritu olímpico, más alto, más fuerte, más rápido, más cafre; materialismo del sufri-

miento. Pero por otro lado **Big Black** abunda en una difuminación ambiental de la violencia, en un velo del desasosiego que recupera la atmósfera alienante del rock siniestro de grupos como **Joy Division**. La primera característica es la evidente incomodidad de una ráfaga de proyectiles perforando tu costado. La segunda remite a un desasosiego inexplicable, a la sensación angustiosa del niño pequeño que se ha perdido en un gran almacén.

Después de una veleidad puntual que tomó por caprichoso nombre **Rapeman** (Violador), y que bien podría resumirse como *gore* sonoro (habría que detenerse con más espacio en la descripción del desaguisado), el gran proyecto actual de **Albini** se llama **Shellac**.

Aferrado a la estructura clásica del grupo de rock, **Albini** invierte en **Shellac** el proceso de acumulación que hacía de **Big Black** una *tsunami* sonora. Al contrario. En **Shellac** hay un intento de concisión y de síntesis, de navajazo pulcro o si se quiere, de aséptica incisión de bisturí sobre la piel de un cuerpo utilizado como plano de arquitecto.

A medio camino entre **Fugazi** y **Helmet**, **Shellac** se nutre de ambas propuestas para conseguir resultados aun más provocadores, en virtud de la pertinaz contumacia que caracteriza a **Albini** y a sus secuaces **Bob Weston** y **Todd Trainer**. Al ralentizar el principio de acción, al depurarlo y fomentarlo inexpresivamente, **Shellac** es más que nunca violencia a conciencia, y por extensión, reflexión sobre el enigma de la violencia que, como ya dijimos, es sólo una etiquetación moral de la manifestación esencial del principio amoroso, voluntarioso, querencial.

Nada está de más en **Shellac**. Nada está dicho sin intención, y esta circunstancia implica dos cuestiones. Ya está dicho que la violencia de **Shellac** es una llamada a la reflexión de la violencia. Los postulados sonoros del grupo de **Albini** se atienen tan radicalmente a unos parámetros que evitan a toda costa cualquier veleidad egocéntrica, sensiblera y autocomplaciente, dejando que sean los instrumentos los que hablen, poniendo en primer plano la aspereza de sus timbres. En algún momento caes en la cuenta de lo forzado de esta agresividad, y pasas a reflexionar por las razones que la motivan.

Así que la música de **Shellac** pone de manifiesto el carácter **Albini**, ajeno a cualquier política de improvisación, pulsando cada tecla conscientemente o, en el caso del grupo de rock, de sus estructuras, de la composición con la guitarra eléctrica, des-haciendo o de-construyen-


Albini y Shellac en Lincoln 97

do, minimalizando, obligando al instrumento a desprenderse de su retórica tradicional y manida para que se deje oír de nuevo de manera sangrante.

Las orejas de Albini, la no-producción o la producción sublimada.

Pero si la música de los proyectos de **Steve Albini** es lo suficientemente radical para ofrecerse como referencia singularmente valiosa, **Albini** aparece a los ojos de lo masivo definitivamente en función de su valía como productor, y también en esta faceta **Albini** es tan inflexible como heterodoxo.

En realidad, no podemos olvidarnos de la importancia que ha adquirido la figura del productor en el rock desde hace, al menos, unos quince años. La percepción del productor ha sufrido un giro desde que personajes como **Phil Spector** y **George Martin** adquiriesen un cierto protagonismo artístico en la evaluación final de los discos en los que intervenían.

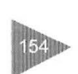
El mundo del metal ha sido, quizás, uno de los campos que más ha propiciado y se ha resentido de este cambio.

El papel tradicional del productor nos habla del lugar subordinado de éste frente al grupo. El productor tradicional es un individuo que,

en virtud de su conocimiento del estudio de grabación, saca el mayor partido posible a un valor artístico que reside todavía en la singularidad carismática de cada grupo de rock. Digamos que el productor tradicional se limita a dejar constancia documental del valor artístico del grupo.

Paulatinamente se produce un deslizamiento de esta relación de subordinación, y el productor de discos va ocupando, cada vez más, un lugar análogo al del director de cine en una gran superproducción. La complejidad del trabajo en el estudio ofrece unas posibilidades que exceden la visión particular que el grupo tiene de su música, y es el productor el que alcanza esta visión por elevación de las posibilidades de un grupo que ocupa un lugar cada vez más excéntrico en el espacio artístico de su obra.

Todavía hay una variación más, que es la que nos ocupa en el caso del metal contemporáneo. En un momento tan saturado de información como el actual, la canción debe mostrar su identidad y su singuralidad artística inmediatamente. Con ello, este segundo momento del productor como protagonista artístico del disco se concreta en el corto plazo. El productor ya no expande las posibilidades musicales latentes en la composición intuitiva del grupo, sino que concreta su valor artístico en un timbre, en un signo reconocible que se propone como marca de la casa y que, en más de una ocasión, ha atesorado por sí mismo la capacidad de resumir estilos enteros. De esta manera se habla del sonido pantera, o personajes como **Scott Burns**, que desde sus estudios Morrisound en Tampa define por sí solo la escena death. Así, productores como **Andy Wallace**, **Rick Rubin**, **Bob Rock**, **Brendan O´Brien** o, últimamente, **Ross Robinson**, se convierten en una garantía de calidad, en griales fomentados supersticiosamente, en una referencia que uno busca girando el disco para atestiguar el valor del disco que está comprando.



En sus discos se sabe que se encontrará ese sonido peculiar, capaz de definir un momento concreto, casi al margen de la singular identidad del grupo. Cuando hemos hablado de las referencias que marcan un cierto cambio de sensibilidad, la pericia musical del grupo va siempre acompañada de estas señas de identidad tímbricas. En *Meantime* de **Helmet**, por ejemplo, el sonido seco y agudo de la caja se ofrece como contraste frente a las baterías hinchadas de *Slip of the Tongue* de **Whitesnake** o *Pump* de **Aerosmith**. De esta manera este timbre de

caja denota depuración y autenticidad con respecto a un momento de engolamiento superado.

El éxito comercial de un grupo como **Pantera** se debe también a la iniciativa de **Vinnie Paul** en el estudio, y un disco como *Life Is Peachy* de **Korn** resume, entre otras cosas, un conjunto de timbres forjados a lo largo de toda una década con una sensibilidad muy concreta.

En esta apoteosis del productor de rock y de la semiótica metálica, **Steve Albini** procede por desaparición. Asume la producción desde la postura del no-productor, y termina pergeñando el sonido característico de la música independiente de los noventa. Evitando la manipulación del sonido desde la autoría del productor, rescata una autenticidad transgresiva del sonido, una aspereza del guitarrazo sin filtro, sin compresión, sin rack de efectos, y recordamos la visceral sensación del desparrame puro en un local con reverberación de zulo.

Pero si odioso resulta este encorsetamiento de la autenticidad documental del guitarrazo en el claustro del timbre-signo, más odiosa resulta todavía la actitud de un productor que disfraza su prepotencia de psicología. Psicología con un grupo de jóvenes que no saben de qué va realmente esto del rock, a los que hay que manejar con mano izquierda hacia el redil de la comercialidad. ¿Psicología? Paternalismo, una actitud que enferma a **Steve Albini**.



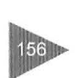
Steve Albini todavía confía en la música. Deja sonar los instrumentos, que los grupos de rock se expresen, que la grabación de fe de un momento estimable para el recuerdo. Por los mandos de su mesa pasan **The Pixies**, **The Breeders**, **Page & Plant**, **Superchunk**, nada menos que los **Nirvana** de *In Utero,* donde pese a las presiones propias de tener que responder al éxito del *Nevermind*, se incluyeron transgresiones del calibre de *Scentless Aprentice*, *Milk It* o *Radio Friendly Unit Shifter*, la **PJ Harvey** más abrasiva, **Bush**, **Tad**, **Pussy Galore**, **Slint**, **Jesus Lizard**, y la no-producción del no-productor **Steve Albini**, que no encuentra sentido a la figura del productor, consigue el sonido definitivo de este momento, invirtiendo y sublimando el papel del productor en una relación contradictoria. Tanto más se esfuerza **Albini** por desaparecer como productor como enfatiza, en esa ausencia, una presencia no consentida.

Lo mejor del productor es, pues, su desaparición, su muerte o su asesinato a manos del grupo edípico al que pretende producir. Esta lección y otras da este hombre serio, recto, imperturbable, coherente...

¿fundamentalista?... este hombre que se niega a entregar sus proyectos musicales en manos de multinacionales, que desde su posición privilegiada en la industria del disco, todavía plantea los problemas morales estableciendo una diferencia entre nosotros y ellos, que defiende poéticamente al vinilo frente a formatos cada vez más abstractos (ya no el CD, sino la inmaterialidad del MP3), que como músico, todavía se esfuerza en retorcer cada canción para obligar al oyente a que se esfuerce, que habla de su música en términos de libertad y contenido, que concibe su grupo como un proyecto en permanente movimiento, como un *work in progress* que hace del hermetismo una virtud iluminadora.

MONDO PATTON: Faith No More, Mr. Bungle, Fantomas, Maldoror, Ipecac Records

Da igual lo que digan las discografías oficiales. No había **Faith No More** antes de **Mike Patton**. El desdén de **Chuck Mosely** dio paso a la hiperactividad *teenager* de aquel melenudo con rotundas resonancias bélicas de postín, y **Faith No More** fueron catapultados directamente al éxito con himnos de la talla de *Epic*, *Falling to Pieces* o *From Out of Nowhere*.



Contaron las crónicas de su día que **Faith No More** era una especie de laboratorio musical mutante por donde llegó a pasar **Courtney Love**, y que cuando se cansaron de la pasividad del único cantante mínimamente estable que habían conseguido encontrar, probaron al vocalista de un combo-batidora llamado **Mr. Bungle**. Todo pareció encajar al momento. En menos de diez días, **Mike Patton** había escrito las letras de los temas que se incluyeron en *The Real Thing*.

The Real Thing sorprendió a propios y extraños, y fue apuntado desde muchos puntos como referencia de lo que nos había de deparar el futuro del metal al filo de la década de los noventa.

Del Slap del bajista **Billy Gould**, **Faith No More** cayeron en el saco del emergente funk metal, y fueron tenidos como réplica al éxito masivo y urgente que vivía **Red Hot Chilli Peppers** en aquel momento. No era el caso. Elevándose por encima de los árboles estilísticos cercanos al funk, el bosque *The Real Thing* era una obra ambiciosa e iconoclasta, ampulosa y rebosante de música, preñada de una épica casi ridícula. *Surprise Your're Dead!* Coqueteaba abiertamente con el

thrash, *Underwater Love* con el pop, y el single *Epic* con el funk y el hip hop, pero temas como *Zombie Eaters*, *The Real Thing*, *From Out of Nowhere* o *Falling To Pieces* eran unas composiciones que se extendían sin dificultad por encima de los cuatro minutos, amontonadas de ritmos de batalla, hinchadas de teclados sentimentales o incluso sentimentaloides, y lo mejor de todo, atravesadas por unas letras que se debatían entre la lucidez y el lado deshauciado de la estupidez. **Patton** asustadizo e infantil reclamando sus juguetes, **Patton** enroscado como una pescadilla que se muerde la cola (¿Qué es? Es lo que es ¿Qué es? Es lo que es ¿Qué es? Es lo que es...), anunciando la llegada triunfal del pajaro carpintero de Marte o apareciendo desde fuera de la nada; **Faith No More** anunciándote entre risas que estás muerto.

Con *Angel Dust*, su siguiente disco, **Faith No More** reventaron los límites estrechos del funk metal. Sucediendo a *The Real Thing*, *Angel Dust* estaba llamado a convertirse en un éxito comercial, pero en ese disco no había un jodido single, sólo una abrupta acumulación de canciones agresivas e insanas. El caso es que el álbum vendió bien. Los fans de medio mundo estaban fascinados con la íntegra y casi suicida actitud comercial de un disco apabullante y sincero. Atentos al estribillo del tema que a duras penas se eligió como single comercial: *Tú eres perfecto, es verdad. Pero sin mí, tú eres sólo tú. Tu corazón menstruante no sangra lo suficiente para los dos. Es la crisis de la mediana edad.* Y lo mejor de todo es que *Midlife Crisis* era una canción bonita.

De ahí en adelante, *RV* era una caricatura sarcástica de la white trash americana. *Smaller and Smaller* la pesadilla interminable del increíble hombre menguante retorcido sobre su propia implosión. *Land of Sunshine* el final no previsto de un joven triunfador corriendo para comerse el mundo: la vejez y la decrepitud. *Caffeine* la abstracta agresividad de una violación. ¿Y *Malpractice*? Una sincopada impiedad de ferralla distorsionada que ponía de manifiesto la violencia depredatoria contenida en el espectáculo de masas, el circo absurdo de la reunión colectiva pendiente del sacrificio retenido del famoso propiciatorio. Los desvaríos electrónicos de los sintetizadores de **Roddy Buttom** y los alaridos desquiciados de **Patton** pidiendo aplausos. De repente se abre un lapso de belleza momentánea, y el grupo coje resuello para lanzarse de nuevo a culminar la hecatombe. Totalmente enfermo.

Y todavía quedaban *Crack Hitler* y *Jizzlober*.

Crack Hitler repetía la temática insana de la violencia de masas, con coros surcados por teclados solemnes y sirenas carcelarias. *Jizzlober*, ambientada en un pantano pútrido es, probablemente, la canción más dura de todo el álbum. Sonrisas, apretones de estómago, vómitos espirituales quebrando las cuerdas vocales, un piano trompicado monótonamente en un escenario de muerte, un ritmo implacable y desolador, el grupo pataleando con su cuarto delantero sobre la arena, la nausea de un arpegio peludo como un intestino enroscado, **Patton** reconociendo que uno es lo que hace en un lamento, con un llanto pidiendo perdón por alguna ominosa razón y al final, unos ridículos coros celestiales acogiendo el descanso del miserable a la fuerza. ¡Y sin solución de continuidad la sublime delicadeza de su versión del *Midnight Cowboy*! *Angel Dust* escuchado íntegramente daba para echarse a llorar de risa y emoción simultáneamente. Catarsis pura.

Aparte de una mayor entidad musical, el desarrollo de *The Real Thing* a *Angel Dust* alumbró una serie de cambios que evidenciaron la madurez del grupo. **Mike Patton** abandonó la imagen que lo había encumbrado como una estrella MTV por otra de mayor sobriedad. Sus salidas de tono jocosas y sus desvaríos escénicos dieron paso a un tono amenazante, con penduleos en cuclillas de depredador a la espera, con la mirada perdida en un devenir felino. Y sobre todo, la monotonía nasal de *The Real Thing* dio paso a una amplitud mayor de registros vocales, y el grito adquirió una relevancia nueva. Los excesos vocales de Patton en los momentos críticos de *Smaller and Smaller* y *Jizzlober* no se conocían en la órbita del *mainstream*. **Mike Patton** podía cantar cansinamente como un fracasado cuarentón en *RV*, pero cuando se ponía a gritar de verdad, la linealidad del death se convertía en un tópico. Esta actitud visceral de libertad vocal se convirtió en referencia de los nuevos grupos, influenciando en cantantes como **Jonathan Davis**, **Brandon Boyd** o **Chino Moreno**. A mediados de los noventa, el éxito masivo de **Pantera** y **Sepultura** había convertido la linealidad gutural en un cliché, y cuando apareció el primer disco de **Korn**, la influencia vocal de **Patton** se ofreció como evidencia definitiva.

Tras *Angel Dust* llegó el declive de **Faith No More**. Habían puesto el listón tan alto que todo lo que hicieron sucumbió a la sangrante comparación. A este declive ayudó no poco la diversificación de intereses de los inquietos miembros del grupo, y la tensión inaguantable



que existía entre el guitarrista **Jim Martin** y el resto del grupo. Esta tensión fue durante mucho tiempo, paradójicamente, un motor creativo poderoso, pero la goma terminó por romperse, y **Jim Martin**, anclado a postulados rockeros mucho más clásicos, abandonó **Faith No More**.

Probablemente, cualquier grupo nuevo que hubiese sacado un disco como *King for A Day Foll for A Lifetime*, hubiese obtenido un reconocimiento instantáneo, pero tras *Angel Dust* y *The Real Thing*, y con una nueva dimensión abierta por el éxito masivo de la sensibilidad tecno, a **Faith no More** se le exigía más. Por otra parte, el sector metálico más fundamentalista estaba demasiado predispuesto a la crítica negativa tras la expulsión de Martin.

Qué podemos decir. Tanto de *King for A Day* como de *The Album of the Year* podemos salvar un buen puñado de temas memorables: *Get Out, Ricochet, The Art of Making Enemies, Cuckoo for Caca, Ugly in the Morning* o *Naked in Front of the Computer* están a la espera de que el tiempo rehabilite quizás su memoria.

Paralelamente al declive de **Faith No More**, la banda original de **Mike Patton** experimentó un crecimiento sostenido, equilibrado y

subterráneo. **Mr. Bungle** aparecieron a rebufo del éxito de **Mike Patton** con **Faith No More**, y fueron tomados por un chiste. Sin embargo, una década después **Faith No More** descansan el sueño de los justos, pero **Mr. Bungle** se cuelan en giras masivas para presentar su LP *California*, y son evidentísima influencia de grupos emergentes como **System Of A Down**.

La década de los noventa nos dejó tres álbumes de **Mr. Bungle**, cada uno de ellos perfilando un mundo propio tremendamente rico.

Las primeras imágenes que se tuvieron del grupo eran muy desconcertantes, con los miembros ocultando sus rostros tras máscaras de latex, retomando el aspecto enfermizo del carnaval y, en cierto sentido, anticipando el concepto **Slipknot**.

El primer álbum de **Mr. Bungle** gira en torno al lado oscuro del circo. Los comienzos de los noventa estuvieron marcados por la capacidad de David Lynch para explorar en su serie televisiva *Twin Peaks* la retorcida violencia contenida en la cotidianeidad, en los pequeños pueblos donde aparentemente nunca pasa nada, (esta sensibilidad ayudó bastante a la aparición de los leñadores del grunge), y *Twin Peaks* bebía evidentemente de la lectura que Stephen King hacía de este problema en *It*.

It tenía por protagonista a un payaso perverso, que encarnaba el espíritu negativo de un pueblo. **Mr Bungle** era un payaso entre amenazador y patético, la imagen de un fracasado con el que había que andarse con ojo, porque en cualquier momento podía perder el control y hacerte pagar sus frustraciones con alguna gracia excesiva.

Los payasos perversos, el mundo de los *freaks*, la imagen horripilante del ilusionismo, el margen oscuro de los días de feria, todo eso está presente en una coctelera musical explosiva. Musicalmente, **Mr. Bungle** llevaba al límite las posibilidades del crossover en una actitud desquiciada. Temáticamente, el primer disco de **Mr Bungle** es un delirio: la ridícula tragedia de alguien que se está quedando sordo, una orgía colectiva de pasta y salsa bolognesa, el vértigo de un carrusel cada vez más rápido con su eje crujiendo, pesadillas empachantes y elucubraciones descacharrantes en torno a la figura del huevo, la historia de una mascota muerta a golpes por sus dueños cuando se cansan de ella (humor negro brutal e hilarante), o invectivas al sexo anal y al *fistfucking*.

La evolución posterior de **Mr. Bungle** pone de manifiesto un trabajo constante. De lustro en lustro, *Disco Volante* primero y *California* después han revelado la madurez musical de un grupo que ha equilibrado sus bazas, desplazando la coartada crossover, ya no fin, sino medio de expresión de unas canciones cada vez más redondas. Los adolescentes son ahora instrumentistas maduros que bucean en busca de influencias exquisitas.

La componente delirante continúa, pero ahora está más matizada, más perfilada. Si **Mr. Bungle** estaba dedicada al mundo del circo, *Disco Volante* se centra en el universo acuático, en una colección de canciones desparramadas de connotaciones jazzísticas, con dificultad para articular palabras más allá del canturreo primigenio, con tendencia a la abstracción de la burbuja de aire y a la intersección con mundos paralelos.

California por su parte, genial respuesta frente al *Californication* de **Red Hot Chilli Peppers** y al *14:59* de **Sugar Ray**, contrasta tanto los tonos cálidos de la construcción paradisíaca del lugar de origen del grupo, que los convierte en un cliché chirriante. Podríamos decir que las canciones de *California* chirrían de bonitas, que son esplendorosas como la imagen neumática de Pamela Anderson con un escueto bikini rojo chillón y que, si alzamos la vista, veremos al otro lado de la playa la silueta de Hannibal Lecter con los **Beach Boys** sonando en su walkman.

Las veleidades vocales de **Patton** culminaron en su primer desvarío en solitario, *Adult Themes for Voice*, un ejercicio radical de poesía fonética que disgustó profundamente en el ámbito rockero en general. La realidad es que esa obra se integró en el circuito rockero debido al status de estrella de **Patton**, pero lo que ahí se ofrecía tenía más que ver con la tradición vanguardista del arte moderno, y en ese sentido, *Adult Themes* era una piedra de toque que enlazaba con el universo creativo de *Fluxus*, y de ahí, con los ejemplos más clásicos del histórico Dada. Huelsenbeck, Tristan Tzara o Hugo Ball se hubiesen sentido orgullosos de poder ofrecer una obra tan llena de matices, con tan imaginativa y virtuosista utilización de los elementos del habla ajenos al significado lingüístico: gruñidos, carraspeos, ululaciones, gimoteos, explosiones de alaridos. **Mike Patton** cogió todo ese acervo y marcó un hito que redondeó lo que progresivamente venía apuntando en **Faith No More** y **Mr. Bungle** y no nos atrevíamos a imaginar. Desde

aquí, por un lado desbloqueó su lado más demente para recuperar su faceta de *crooner* ortodoxo en el *California* de **Mr. Bungle**, y por otro puso la primera piedra de lo que luego terminaría siendo **Fantomas**.

Aparte de **Mike Patton**: **Dave Lombardo** desgajado de los atómicos **Slayer**, **Buzz Osborne** de **Melvins** y **Trevor Dunn** de **Mr. Bungle**. Dios los cría y ellos se juntan.

Fantomas dan mucho miedo. Por un lado, parecen articular como combo rockero una mera coartada para que **Patton** profundice en su lado más demente como vocalista. Por otro, **Fantomas** parecen ser un permanente ejercicio de deslizamiento y descontextualización de los lugares comunes del estilo metálico, en beneficio de un resultado expresionista y paródico.

Pese a lo que pudiera parecer a primera vista, **Fantomas** es todo menos improvisación o ejercicio gratuito. Las estructuras de sus temas están encajadas con precisión. Hay un enorme trabajo de ensayo de los temas. Y... ¿para qué? Comienza un tema a caballo de un riff más o menos clásico, y cuando parece que nos encontramos ante un combo core más o menos normal, de repente se abre un vacío. Risitas escondidas, el bajo prolongando una tensión absurda hasta el ridículo, una escena de cowboys a lo lejos, la voz acompañando siempre como un instrumento percusivo más, disparándote con una pistola de juguete o dándote un susto desde detrás de la puerta. **Fantomas** hay que escucharlo para creerlo, es la banda sonora perfecta de la versión *gore* de los ya de por sí desquiciados y agresivos Ren y Stimpy.



Lo curioso es que **Fantomas** es menos hermético de lo que pudiera parecer. Rebosa tanto sentido del humor e imaginación que no es difícil engancharte con cualquiera de sus delirantes escenas.

¿Referencia ya imprescindible del metal más actual? ¿Destinado a convertirse en un clásico seminal adelantado a su tiempo? ¿rock o meta-rock? ¿Broma pesada o genialidad? Bueno, todas estas controversias ya habían acompañado al anterior legado de **Patton**, a quien el tiempo parece darle la razón. En cualquier caso, **Fantomas** es, además, la primera referencia del sello que **Patton** dirige con **Greg Werckman**. Ipecac Records surge en medio de la fusión desmesurada de titánicas multinacionales al hilo del recién entrado milenio, para recoger a los grupos que salgan despedidos de esa colisión.

De momento, Ipecac Records ha anunciado el fichaje de **Melvins** "para ayudarles a cometer un cuidadoso suicidio" en tres tiempos.

Ipecac les ha encargado tres discos, uno muy pop, otro feísimo y otro acompañados de un montón de cantantes diversos. El nexo de unión sería nuevamente... ¿la estupidez? "Por qué no, a veces siento que mi obligación es ser lo más ridículo y estúpido posible". Comenta un reflexivo **Buzz Osborne**.

En fin, de los momentos álgidos de **Faith No More** a la discografía íntegra de **Mr. Bungle**, del *cartoon* sofisticado de **Fantomas** al derroche vanguardista de *Adult Themes* o *Pranzo Oltranzista* o **Maldoror** (un proyecto infernal junto a **Merzbow** que asustaría al mismísimo *Lautreamont*), de su rebeldía como músico a su nueva faceta como editor discográfico, el mágico y absurdo mundo de **Mike Patton** revela la tremenda coherencia de un lunático, la incómoda perspectiva de una garganta virtuosa. Una referencia indiscutible y creciente para hacer del mundo un lugar menos previsible y controlable.

¡¡¡KAZOOOM, SCHREEEEEIIIIHHHGG, BANG!!! METAL MANGA & GODZILLA NOISE. Boredoms, Melt Banana, Zeni Geva, Dazzling Killmen, Ghost, Mount Shasta, Merzbow



Lejos quedan los tiempos clásicos del heavy metal, que dejaban por toda referencia de lo que ofrecía musicalmente Japón a los sin par **Loudness**, una banda que, por cierto, todavía andan por el mundo dando la tabarra.

Occidente lleva mucho tiempo fascinado con la visión del mundo oriental, con la sensibilidad articulada milenariamente por la serenidad budista. El revulsivo que ha experimentado el pensamiento occidental desde el siglo XIX tiene no poco que ver con la pregnancia que la fascinación de lo oriental ha puesto en marcha en el imaginario de Occidente.

Y con el arte pasa lo mismo. Pero en Occidente no acabamos de entender de qué van estos tíos pequeños y amarillos. Van Gogh, por ejemplo, fascinado por el trabajo meticuloso del dibujo oriental, terminó creando un estilo de trazos gruesos y subjetividad expresionista al borde del rasgado del lienzo. Y lo mismo pasa con otras manifestaciones de lo oriental. En Occidente convertimos las artes marciales, toda una ceremonia de vida, en un mero espectáculo coreográfico de gratuita violencia. ¿Y qué decir de los vídeojuegos? Los japoneses des-

precian las curvas insinuantes de Lara Croft, y pasan las horas muertas ante la pantalla con vídeojuegos de baile, vídeojuegos para aprender a ligar, videojuegos para cocinar una tortilla.

Pero si desde Occidente tuviésemos por un momento la tentación de hacer de la espiritualidad oriental un espacio utópico estaríamos equivocados. Cada vez estoy más convencido de que la sensibilidad religiosa, sea del tipo que sea, corre paralela al crecimiento de la esquizofrenia, y fruto de esta esquizofrenia son los contrastes al límite que vive cotidianamente una sociedad japonesa contemporánea enraizada en los tiempos de su vecino Confucio.

Por otra parte, parece ser que la fascinación intercultural es mutua. El abusivo mercado nipón es capaz de absorver propuestas ridículas de Occidente nada más que por la curiosidad que suscita desde tan lejos cualquier hecho nimio sucedido a este lado del planeta. Es característico el fenómeno de ventas anormal que puede provocar cualquier grupo de tercera en Japón (no vamos a dar nombres para no abrir controversias).

En fin. Todos estamos más o menos resignados ante la idea creciente de que el futuro es todo suyo.



La avalancha manga y anime de esta década ha sido sólo el primer paso. El tesón nipón todo lo copia perfectamente, y lo pule y lo multiplica con laboriosidad de hormiga mutante de Hiroshima. Quien pudiera pensar que las manifestaciones viscerales del mundo del rock quedaban a salvo está muy equivocado. Ya en esta década, los japoneses han hecho suyas las líneas de actuación más radicales del mundo del rock, tratándolas con un cierto distanciamiento irónico (cómo no recordar a los hilarantes **Guitar Wolf**), y simultáneamente, insuflando en ellas todo el acervo expresivo propio de una sociedad que está continuamente autoconteniéndose, y que cuando puede dejarse expresar libremente vomita un abanico inaudito de gestos y palabras, de grititos, gritos y rugidos sin par.

A la cabeza del rock nipón de esta década se encuentran **Boredoms**. El carismático líder de este grupo es **Yamatsuka Eye** (aparte de **Boredoms**: **Hanatarash**, **UFO or Die**, etc.).

Yamatsuka Eye alcanzó notoriedad entre la escena más inquieta del rock neoyorquino participando en el álbum inaugural de los **Naked City** de **John Zorn**. Precisamente, **Yamatsuka Eye** se encargaba del contenido más visceral de este disco, metiendo voces en sus tentativas

más grind, en temas de catorce, de veinte segundos; en las andanadas más brutalmente resueltas. Los gritos de **Eye** intentaban un máximo abanico expresivo en un mínimo tiempo. El resultado era como si, en cuestión de pocos segundos, un individuo vomitase, tuviese un orgasmo, se enterase de que había nacido su primer hijo, le dijeran que tenía una enfermedad incurable, y se le oyese escurrirse centrifugado por la taza del báter.

Boredoms fueron rápidamente apadrinados por **Sonic Youth** y **Nirvana**, y con ellos se vinieron de la mano una retahíla de japoneses enfermos de vivir en cubículos de tres metros cuadrados, de enterrarse en vida en sus descansos de trabajo intensivo, en nichos-cama para descansar un poquito.

Boredoms nos han dejado en esta década casi una decena de LPs. Su obra bien podría resumirse como una versión musical de los desquiciados concursos sadotelevisivos de su país. Ellos mismos han echado mano de las imágenes de estos concursos en el clip de alguno de sus temas más famosos.

La música de **Boredoms** denota simultáneamente un brutal sentido del humor y una inusitada capacidad de síntesis. Si alguna opción ha recuperado del punk la estupidez como un valor transgresivo, de **Nirvana** a **GG Allin** pasando por **Melvins, Truman´s Water** y **Butthole Surfers**, sin duda **Boredoms** se llevan la palma. Concebidos como un paroxístico despliegue de melodías ralas, ritmos elementales, y diálogos de pez globo, **Boredoms** vendrían a ser una actualización del lugar que ocupaba el *art burt* en el ámbito del informalismo de los cincuenta. Un diálogo de chimpancés, dos tontos muy tontos doblando cada uno las caras de una esquina y asustándose mutuamente por turnos, una experiencia inefable de regresión al embrión nuez del cerebro a lomos de poesías fonéticas, construidas con macedonias expresivas recogidas de la dicción resultante del japonés o, directamente, un japonés con el culo abrasado buscando un cubo de agua fría.

Muy refrescante y muy visceral. Si tenemos en cuenta que están reivindicados por fistros como **Ween**, que un grupo como **Brutal Truth** los homenajean con dos versiones en su directo de despedida *Good Bye Cruel World*, o que una apuesta tan al día como **Fantomas** sorben con una pajita directamente del cerebro de **Yamatsuka Eye** pasado por el turmix **Naked City-Boredoms**, estaremos en el camino de entender el alcance de la influencia a gritos que las orejas sordas de



lo masivo han venido silenciando de estos nipones a lo largo de toda una década.

Tras **Boredoms**, un montón de bandas japonesas encajonan el legado de la juventud sónica en piezas de Lego, y se afanan en construcciones irregulares pero muy vistosas.

Probablemente, el otro pequeño-gran grupo japonés es **Melt Banana**. Con la voz de la aparentemente frágil **Yasuko Onuki** al frente, **Melt Banana** practican un abrasivo y veloz choque con sus instrumentos. No sé cómo lo consiguen, pero integran sus temas exclusicamente de un montón de elementos que pertenecerían por pleno derecho al ruido, y consiguen que la cosa suene pop. Y por encima de esta colisión del grupo con sus instrumentos, la voz de **Onuki** resuena aguda y chirriante a su bola, recitando a espasmos letras de canciones que son mera excusa para pronunciar de vez en cuando una palabra inglesa que suena bien.

El caso es que **Melt Banana** redefinen lo *ultra-cool*. Tienen la imagen de tres adolescentes salidos de un vídeojuego, copian la estética indie y les queda bien, se permiten el lujo de ironizar con la cara trash y *kistch* de la sociedad americana y hacen gracia, y van por la vida sin deber nada a nadie y sin dar mayor importancia al calibre de su potencial transgresor, a pesar de que su deuda con **Sonic Youth** es evidente, y a pesar de que su música hace mucha pupita. ¿Pues no echan mano en medio de ese marasmo de los simpáticos sonidos de la factoría Hanna-Barbera, pues no hace **Onuki** un instrumento de su osito Teddy, pues no canta **Onuki** blablabliblablabla que no se le entiende ni papa? **Melt Banana** es pues, el noise visto desde la distancia, y desde la distancia, agarrado únicamente por sus aristas más prominentes y devuelto como caricatura certera, como retrato de lo esencial, como propuesta kistch en un mundo determinado a conceptuar cualquier producto como venta muy definida, en un gran Supermercado, ¡pero cuidado!, esta patata está muy caliente.

Zeni Geva, material más intenso sonoramente y menos humorístico que **Boredoms**. **Merzbow**, pope ruidista con tendencia a hibridarse a la primera de cambio (**Merz Banana** obviamente con **Melt Banana**, **Maldoror** con **Mike Patton**)... El pop japonés de esta década plantó ya una serie de picas propias, de referencias inexcusables que sólo pueden ser contrastadas mirando hacia el país del sol naciente.

Pero su verdadera baza de futuro no es quizás ésa. Probablemente, la verdadera baza de futuro nipona pasa por someter a tantos adolescentes a la experiencia acrisolada de la vida cotidiana en la megalópolis Tokio.

No es de extrañar que el futuro de la industria del entretenimiento pase definitivamente por la integración de distintas experiencias sensoriales en un único bloque de sentido, y en ese aspecto, los japoneses nos llevan una masoquista ventaja a la hora de entender una visión integral de la experiencia ociosa, del entretenimiento inevitable del individuo en red.

LINDSAY-ZORN-LASWELL. EL TRIANGULO DE LAS BERMUDAS: Naked City, Painkiller, Death Cube K, Buckethead, Praxis, Deadline, DNA, Zillatron, Slavemaster

¿Hay vida después de la muerte? ¿Ha llegado el hombre a la luna, o las imágenes de Neil Armstrong y compañía están filmadas en un estudio cinematográfico? ¿Es el mundo plano y termina de repente volcando cascadas de agua marina a un abismo infinito?... ¿Qué hay más allá?

Estas cuestiones andan siempre golpeando los límites de nuestra razón, y también los límites de nuestra tolerancia.

El metal es un campo con sus leyes específicas, siempre dispuesto a forzar la distorsión más áspera, el timbre más robusto, el riff más degenerado. Siempre buscando sus propios límites, el metal a duras penas se atreve a atisbar qué puede haber más allá de su orgánica acotación estilística. Pero lo hay. Hay un más allá de sonidos monstruosos donde las guitarras se desparraman sin encontrar acomodo ni forma, donde, de un espacio abierto, se amontonan de repente acoples de diez metros y redobles atropellados sobre milisegundos repletos. Una zona rockera abisal abigarrada de malformaciones compositivas amorfas, surcada por escenarios contaminados de armónicos enfermos. Un limbo a donde van a parar los millones de canciones que se quedaron en proyectos incompletos.

Esa zona límite existe, y algún valiente la acotó alguna vez, con precaución temblorosa, marcando con un lápiz tres puntos, vértices de

un triángulo agujero negro. Ten cuidado si te internas en esta zona de locura. Puede ser que no regreses.

VERTICE A

¿Qué pecado cometieron las guitarras de **John Zorn**? No lo sabemos. ¿Despistaron sus clavijas? ¿Desafinaron medio tono en alguna interpretación virtuosa? ¿Rompieron una cuerda cuando alguien se inspiraba en su canción definitiva?

Con un saxo hiriente, con un falo laser amorrado a **Zorn** en gemidos desesperados, **Painkiller** musica una especie de metáfora del infierno de las guitarras, el grind que en algún momento apabulló a un madurito *freejazzer* y lo animó a hacer el burro. **Painkiller** es el llanto, el rechinar de dientes. **Painkiller** es el infierno, se intenta en vano la coherencia, pero en el momento afortunado de parir melodías destacables llega el tren percusivo desde atrás arrollando, e impone implacable el acople fascista en el caos.

Recuerdo hace años levantarme un sábado de resaca. Escuché la música de **John Zorn** en la radio y me dejó descolocado. Luego supe que la demencia enfermiza que había tenido la ocasión de escuchar pertenecía a **Painkiller**, un proyecto donde confluyeron también **Bill Laswell** y **Mick Harris**.

Painkiller fue el resultado de la admiración que **John Zorn** sentía por las maneras extremas del death metal y el grindcore. Para **Zorn**, el death y el grind recuperaban la intensidad extrema que había vivido el freejazz de los sesenta, y se decidió a reeditar viejas sensaciones fundiendo dos estilos separados en el tiempo, pero unidos por su posición limítrofe e incómoda.

Para llevar este proyecto a cabo, se rodeó de dos tipos con la mirada un poco perdida. **Mick Harris** era a la sazón batería de **Napalm Death**, la punta de lanza del grindcore, pero además demostraba unas inquietudes que desbordaban el estrecho campo estilístico del metal, y que culminarían en el proyecto **Scorn**, otra pesadilla pegajosa construida electrónicamente a base de binaria indecisa. **Bill Laswell**, por su parte, es otro de esos culos inquietos que se empecinan en remover situaciones a las que aparentemente no hay por qué poner un pero. **Zorn** y **Laswell** han estado bombardeando la vanguardia jazzística de New York desde hace ya muchos años, y de rebote, atolondrando defi-


John Zorn junto a Mike Patton

nitivamente unas cuantas mentes especialmente sensibles del mundo del metal. De esta manera, un virus callado ha permeado influencias aparentemente imposibles.

Quizás, desde el mundo del metal, el otro proyecto remarcable de **John Zorn** es **Naked City**. Nuevamente se hace acompañar por **Mick Harris**, pero además incluye a miembros de **Carcass**, la banda que llenó de casquería el mundo del metal extremo de los ochenta, y presenta como estrella invitada a **Yamatsuka Eye**, cantante de los nipones **Boredoms**.

Aún más que **Painkiller, Naked City** bombea desde las profundidades una articulación radical de la voz. **Naked City** va desgranando una serie de versiones simultáneamente heterodoxas y respetuosas de temas cinematográficos (El clan de los sicilianos, batman, Chinatown, la Pantera rosa...), pero su bloque central está compuesto de nuevo por urgentes espasmos sonoros con un **Yamatsuka Eye** aterrador.

No es difícil entender estos temas centrales de **Naked City**, por ejemplo, como una semilla anticipatoria de lo que una década después están haciendo **Fantomas**.

Si vamos a ejemplos de influencia más masiva, es innegable que las voces de **Eye** en **Naked City** influencian al **Patton** de los primeros **Mr. Bungle**. El año de edición del proyecto **Naked City** coincide con la edición del primer disco de **Mr. Bungle**, que además cuenta con **John Zorn** como productor. Posteriormente, ya metidos de lleno en pleno éxito económico de la etiqueta metal 90´s, **System Of A Down** beben directamente del estilo vocal de **Mike Patton** en **Mr. Bungle**. Si además tenemos en cuenta que **Boredoms** es, entre otras cosas, el resultado de la lectura visceral que se hace de la creación más arrebatada de **Sonic Youth**, podemos decir que el último metal recoge influencias diversas y apuntaladas desde la radicalidad vanguardista. En una banda como **System Of A Down**, por ejemplo, confluyen simultáneamente **Black Sabbath**, **Slayer**, **Rage Against The Machine** y, por la vía **Mr. Bungle**, **John Zorn**, **Boredoms** y **Sonic Youth**.

VERTICE B

Mucho antes de que **Sepultura** pusieran a Brasil en el mapa metálico, **Arto Lindsay** ya estaba confeccionando guitarras imposibles con **DNA**, una de las grandes bandas de la No Wave. En la línea de este tipo de músicos inquietos, **Arto Lindsay** diversifica esfuerzos en un gran abanico de proyectos diversos. Mayormente, **Arto Lindsay** se dedica a corromper las formas cálidas de la bossa nova con injertos ruidistas y tecnología insensible. La bossa nova es un ritmo festivo que nace del vientre de la tierra que pisamos, pero **Arto Lindsay** es un doctor Frankenstein que coge al bello espécimen y le acopla motores de coche, bujías aceitosas, motores de juguete, ferralla acumulada en el extrarradio de la metrópoli. Así son los creadores contemporáneos, unos caprichosos experimentadores del feísmo. Y así es el arte contemporáneo, un híbrido imposible que sostiene críticamente una capa de pliegues artificiales bajo su maltrecha piel.

Removiendo su discografía de los noventa, y siempre desde la perspectiva del metal, de las guitarras y de la música facturada bajo los parámetros estructurales del grupo clásico de rock, probablemente, el disco más interesante de **Lindsay** es su *Agregates 1-26* de 1995.

Titulado bajo el epígrafe **Arto Lindsay Trio**, el disco demuestra una postura creativa explícitamente elemental. Se trata de ver qué sale

a estas alturas, de la cojunción del grupo clásico de rock, bajo guitarra y batería, frente al despliegue de medios que exhibe cuando se mete en el estudio para afrontar otro tipo de obras. En *Agregates* no hay ni trampa ni cartón. Se trata de tres personas con un instrumento cada uno y muchas ganas de meter bulla. **Arto Lindsay**, **Melvin Gibbs** y **Dougie Bowne** afrontan tan desacomplejadamente el esquema de canción pop que éste queda continuamente desbordado, pero no saturado. *Agregates* da una idea muy precisa de cómo entiende **Lindsay** la guitarra de rock: como antiguitarra.

Cualquier intento discursivo en términos tradicionales queda suspendido previamente. Para cuando la guitarra quiere expresarse mediante el acervo estilístico de la tradición rockera, ya es demasiado tarde. Mucho antes, cuando la mano derecha se ha posado indecisa sobre la cuerda emitiendo un crujido distorsionado, o un leve gemido de válvulas, o un tímido chasquido imperceptible, se ha producido ya el hecho comunicativo. La guitarra va por su cuenta, la guitarra se distrae en acoples sobrealimentados, la guitarra se pierde en una cháchara ininteligible. **Arto Lindsay** y su guitarra son una reedición de Vladimir y Stragon atacados de hipo. De repente a la batería le da por arrancarse con un ritmo clásico, pero el grupo no le sigue. La batería se da cuenta y se para. Bajo guitarra y batería se tantean, se huelen los culos como perros callejeros, se toman su tiempo. La guitarra se fuma un cigarrillo. *Agregates* es un infierno absurdo con el fuego a medio gas.



Después del bombazo comercial del *Nevermind*, **Nirvana** tuvieron el arrojo suficiente para editar un álbum con el nivel transgresivo de *In Utero*. Era increíble que al máximo nivel del *mainstream*, después del fracaso del punk en los setenta, se diese una situación capaz de dar a luz temas como *Radio Friendly Unit Shifter*, con unas guitarras desbocadas empantanando algo llamado canción con un afán transgresivo tan decidido. Esa actitud no puede entenderse sin el arrojo y el descaro previos de personajes como **Arto Lindsay**, sin las guitarras de **DNA**, sin la lectura que **Sonic Youth** iban a hacer de la No Wave. Desde *In Utero*, **Nirvana** difunden masivamente una forma radical de entender la guitarra, y la férrea manera de entender el riff metálico irá contaminándose de sonidos subliminales, de elementos espurios, de rémoras sucias y parásitas, y para cuando el riff llegue a **Korn**, véase por ejemplo *Chi*, la guitarra será ya, entre andanadas rítmicas, un



espasmo lejano, un siseo elocuente, un exabrupto negado, una frase inacabada, un quejido con la boca cerrada.

VERTICE C

Contra la reproducción de la muerte, contra la conspiración de los imitadores, contra el imperio de las mentiras... con todos ustedes, señoras y señores, ¡**Bill Laswell**!

Al lado de la obra desmedida de **Bill Laswell**, lo comentado hasta el momento es un chiste. Capaz de desestructurar la ya de por sí deconstruída obra de William Burroughs, capaz de producir álbumes comerciales para **Mick Jagger**, **PIL** o **Iggy Pop**, capaz de crear con **Herbie Hancock** el super clásico del tecno *Rock It*, **Bill Laswell** es una marabunta creativa que se desparrama a lo largo de los estrechos recovecos estilísticos asolándolos y pervirtiéndolos. funk, pop, metal, folklore, ambient, ruidismo, dub, trance, jazz, hip hop, jungle, trip hop, nada parece suficiente para calmar la voracidad creativa de este hombre.

Como no podía ser menos, esta hiperactividad sólo puede tener sentido como actitud política. A pesar del ambiente reaccionario que vivimos en estos tiempos de neoliberalismo, a pesar de que las mil tentativas utópicas surgidas del lugar contracultural de la música pop han fracasado y han dejado un paisaje yermo, para **Laswell** la creación artística sigue conteniendo un momento de lucha ideológica. Para **Laswell** todavía tiene sentido elegir entre música fácilmente digerible en píldoras pop de tres minutos rellenas de valores reaccionarios, o entre la apertura creativa a mundos estéticos inexplorados, ruidosos, inquietantes, feos y hasta degenerados.

Uno de sus sellos, Axiom Records, tiene como base un manifiesto plantado contra el negocio de la música que "muy frecuentemente no es más que un mundo de mentes estrechas y espíritus canijos". Para Axiom, "en este contexto, las más bajas formas del capitalismo muestran sus insidiosas formas". En ese contexto, frente a técnicas planificadas de éxito comercial, valores como "integridad, visión, significado y expresión", la utopía de comunicar profundamente en definitiva, se convierten en obstáculos del éxito económico. Vivimos en el mundo al revés.

¿Pero cómo se materializa musicalmente esta voluntad de ruptura y de transgresión? Por lo que toca al mundo del metal, al escenario de las guitarras distorsionadas, en diversos sentidos, **Bill Laswell** ha trenzado una red de enfermedad que ha superado todas las expectativas y todos los intentos de alcanzar el límite. Estos son algunos de sus proyectos, todos ellos bizarros e iconoclastas hasta el propio autismo.

Buckethead: El LP *Day of the Robot* hace del mutante **Buckethead** un puntual encuentro entre guitarras avant, ritmos jungle y bajos funk con **DJ Ninj** como cómplice

Praxis. Todos juntos y revueltos. **Laswell**, **Brain**, **Eye**, **Zorn**, **Harris** y más, en un desaguisado de guitarras locas.

Death Cube K. Proyecto escalofriante de ambient, aunque concretamente, en su LP *Dreamatorium* arremeten con guitarras grind y música de mortuorio.

Deadline. **Jonas Hellborg**, **Bootsy Collins** y el propio **Laswell**. Nada menos que tres bajos simultáneos machacando ritmos metálicos. Titulan el disco que surge del proyecto, *Dissident*. Normal.

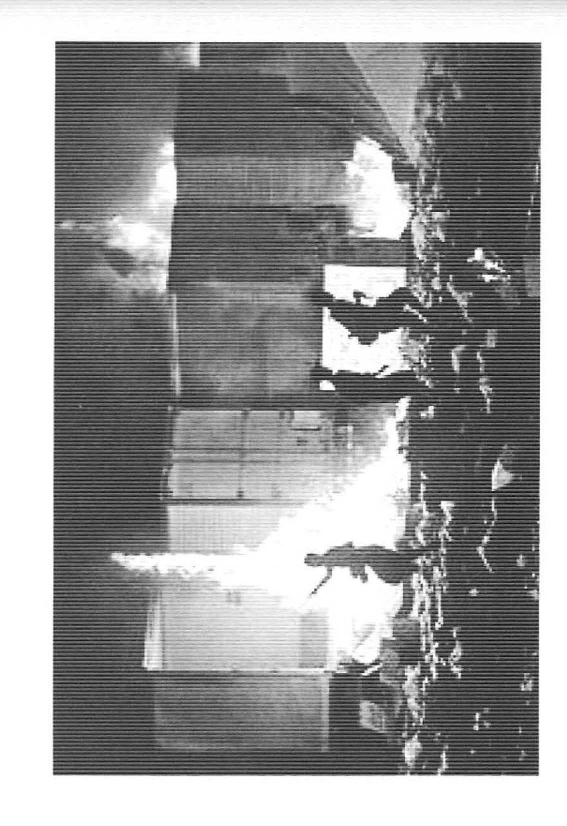
Zillatron. Cyberfunk al borde del abismo, o lo que el funk metal no se atrevió a imaginar de sí mismo. Acompañado de nuevo por el proteico **Bootsy Collins**, **Zillatron** se escurre en terrenos vírgenes del ambient, el hardcore y el tecno. Autodenominados un cruce entre **Funkadelic** y **Napalm Death**.

Slavemaster. Una fusión ¿orgánica? de hard, gothic, y guitarras heavys con ritmos hip hop y bajos funk que tienen como hilo conductor a **Shabazz**... ¡un vocalista islámico!

Y, bueno, si habéis llegado hasta aquí, nuestra recomendación es que ni os atreváis a adentraros más allá de esto, por el bien de vuestra propia cordura.

Son vuestros el turno y la elección. Allá vosotros...





OFF

Capítulo 10
1999. COHERENCIA DE LAS LLAMAS

ESTALLA EL CAOS EN WOODSTOCK 99

La noticia tuvo alcance mundial, y al menos en España, se entendió como un indicio más de la deriva de una juventud desorientada.

Los adultos que se auparon al poder desde la generación que convirtió al Woodstock original en el símbolo de una utopía más abierta y tolerante, no acertaron a comprender que, en cierto sentido, las llamas descontroladas del Woodstock 99 y las, ya comentadas paradigmáticas llamas de la Stratocaster de **Hendrix**, mantenían una trágica relación de coherencia.



La Stratocaster en llamas es la conclusión sacrificial que sella espontáneamente el sentido ceremonial de una masa de jóvenes inquietos que se ponen en trance de consolidar un sentido nuevo. Con este símbolo y otros, Woodstock se convierte en un mito cargado de valores humanistas, en una esperanza de futuro.

De las llamas del 69, la progresión descontrolada hacia el caos del fin de milenio tiene que ver, por un lado, con la relación de fuerzas subterráneas de destrucción que contiene implícita una celebración de las características de un gran festival, y que no se podría reconocer en Woodstock 69 por su mitificación beatífica (la memoria estableció una diferencia farisaica y vergonzante entre Woodstock y Altamont), y por otro lado, mucho más obvio, con la degeneración mercantilista y la prostitución de valores del gran festival, que venía produciéndose desde los ochenta, pero que al tocar en el corazón de la referencia fundacional se hizo insoportable.

La década de los ochenta vivió las dos caras de la consolidación simbólica del Woodstock original. Mientras había festivales que sellaban periódicamente el compromiso identitario de distintos estilos musicales (en el caso del metal en Europa, Donington), el narcisimo de

las megaestrellas del mundo del pop comenzó a utilizar la figura del festival como una herramienta de autopromoción que incidía en la odiosa hipocresía que acompaña siempre a la lógica de la caridad.

Las maneras del Live Aid fueron tan pretenciosas como ambiguas. El Live Aid reparaba en los cuerpos famélicos de los niños negros de Etiopía, que a principios de los ochenta se encontró con un recrudecimiento de la hambruna. A la llamada de **Bob Geldof** acudieron solícitas las estrellas del momento, aconsejadas por sus managers para que no dejaran pasar un tirón publicitario tan suculento, o incluso convencidas de que, aportando su granito de arena a modo de frase cantada, contribuían de una manera definitiva a paliar el hambre del mundo.

We Are the Children era cantado por una horda de incontrolables egos acostumbrados bulímicamente a ser el centro de atención, y así la canción, más que significar el punto de encuentro de un esfuerzo compartido en beneficio de los más necesitados, se convirtió en un *tour de force* narcisista, donde las estrellas contaban con una frase mínima para dejar su impronta de incuestionable genialidad, de manera que el videoclip destilaba una situación extenuante y violenta, una batalla soterrada y sostenida con grandes dosis de autocomplacencia y sonrisas al borde de la mueca, en una reunión dominada por un sentimiento de camadería forzada. Un espectáculo obsceno de veras.



El concierto Live Aid fue una fiesta con todas las marcas demagógicas del espectáculo de masas en la órbita del Estado, carente de autocrítica, con gestos y brindis al sol, e introdujo irremisiblemente una componente de simulación y de falsa ideología, un principio de acción social relajado y nada radical, una inversión con viaje de vuelta, donde la causa que lo había provocado terminó siendo una mera excusa para el regocijo ensimismado de los contrayentes; la mesa pepitoria más fastuosa de la historia, y la más inútil.

Live Aid sentó un precedente definitivo, y se produjo una escalada de conciertos benéficos; recordemos por ejemplo la demagógica certificación de la muerte del comunismo (victoria del capitalismo), tras la caída del muro de berlín en el concierto del 89, el Moscow Music Peace Festival. Pero quizás, el momento culminante del Festival como espectáculo demagógico se vivió en el homenaje a **Freddy Mercury** de 1993, un evento donde se solapaban las contradicciones, anulando toda posibilidad de ajustar una posición satisfactoria, pues la naturaleza ambigua de la propia enfermedad de Mercury, el SIDA, lastraba de

connotaciones unas circunstancias sometidas a chantajes emocionales, ideológicos o de cualquier otro tipo.

En un panorama de creciente paranoia, el SIDA se hizo tremendamente visible en esta época, coincidiendo sospechosamente con una etapa de crisis económica, y en cierta medida, Occidente exorcizó sus miedos interiores, sus tabúes sexuales y sus relaciones tumultuosas con la homosexualidad con esta nueva configuración de lo escatológico, de la que **Mercury** resultó elevado a los altares a fuerza de convertirse en chivo expiratorio socialmente perdonado.

Toda esta ceremonia fue tiñéndose de un larvado sentido religioso, las estrellas del concierto homenaje a **Freddy Mercury** eran los sacerdotes que, con su actitud abierta y tolerante hacia la enfermedad del amigo, daban carta de naturaleza, como reverso, a la interpretación más oscurantista de la misma.

Se hacía una manifestación sobresaliente y aislada de tolerancia con la escoria de la sociedad (homosexualidad, drogodependiencia...), y el Gran Festival se contaminaba de nuevas contradicciones que lo convertían en un órgano de la ideología dominante del orden de las cosas.

Sin duda, esta degeneración de la naturaleza del Festival está en la base del cambio que se produjo en la década de los noventa, caracterizado por una apertura antidogmática, frente al sentido afirmativo de una identidad cerrada, que caracterizó al festival de la década anterior.

En esta senda cayeron las referencias más perfiladas y ortodoxas, como Donington o Milton Keynes, se sometieron a reestructuraciones sin modificar su naturaleza propia Reading o Glastonbury, aparecieron referencias nuevas de una sensibilidad distinta como Gathering of the Tribes o Lollapalloza (auténtico paradigma del festival 90´s), y sólo posteriormente, en pleno apogeo de un festival integrado armónicamente a la maquinaria productiva, aparecieron especializaciones de nuevo cuño como el HORDE, el Ozz Festival, etc.

Los noventa encontraron en **Perry Farrell** al agitador artístico capaz de diseñar un carácter específico para el festival multitudinario, desaflojando las ortodoxias categoriales (beneficiosas siempre desde la lógica de la industria masiva), y poniendo en un primer plano la acción del encuentro y la comunicación con una serie de propuestas diferentes (música, circo, raves, fakirismo, el mundo de los freaks, moda, etc),

capaces de potenciar dinámicas de crecimiento interior en el participante.

Tras unos primeros años de éxito absoluto en lo artístico y lo comercial, **Perry Farrell** se desentendió del Lollapalloza y pasó a un segundo plano. Se relajó la vigilancia de los elementos originales del festival, y las multinacionales comenzaron a tomar posiciones para colocar a sus grupos en situaciones ventajosas.

Si los cabezas de cartel del Lollapalloza 93 habían sido una banda tan abrupta como **Primus**, algo impensable hoy en día, un año después la celebración del 25 aniversario del festival de Woodstock profanó definitivamente la figura del festival, no ya jugando con la memoria del difunto, sino ensuciándose directamente las manos con el cadáver.

Da igual que el Woodstock 94 fuese una reunión musical más o menos memorable. Lo esencial es que el espíritu festivo y desinteresado del Woodstock original se utilizó en beneficio de un engranaje productivo desproporcionado, y resultó un enorme éxito comercial, o sea, que la profanación se consumó exitósamente.



Fue entonces cuando se decidió hacer periódico el evento, y fue entonces cuando, poniéndose en marchar un principio de repetición cada cinco años, en la segunda oportunidad que se dio a la voracidad de la industria para mancillar la memoria de aquel momento histórico de esperanza, estalló a modo de represalia un caos envuelto en llamas, porque encima de expoliar las alhajas morales del muerto, se hacía sin ningún tipo de medida ni respeto, y ante tanta marca de deporte, y tanta marca de moda, y tanto sello discográfico, y tanto grupo a la última, y tanta productividad requiriendo del consumidor (que no persona) su último aliento deseoso y su último dolar, la masa montó en cólera y cargó contra tanto altar de la fascinación pasajera.

Para la sociedad bienpensante, los sucesos de Woodstock 99 fueron un ejemplo más del vandalismo que asola a una juventud desvinculada de los valores tradicionales. Sin embargo, las imágenes caóticas de Woodstock 99 bien podrían reeditar los escenarios pestiferos que reclaman el verdadero momento del arte y del teatro. Si desde los griegos van de la mano catarsis, arte y moral, la crematística en tantos sentido literal de Woodstock 99 era la rúbrica espontánea de la moral de una juventud despertado de un sueño que había durado tres décadas.

Las llamas de Woodstock 99 son una represalia de las fuerzas subterráneas tomadas contra la figura del festival que, habiéndose pro-

puesto como alternativa utópica de libertad, comenzó a consolidar razones a las manifestaciones que en él surgían del albedrío de los participantes, comenzó a ajustar estructuras productivas para reencauzar cada derroche festivo hacia cuentas bancarias, y si recordamos el festival en memoria de Freddy Mercury, llegó a utilizar alegremente a la peste misma, pues epidémicamente el SIDA es una peste milenarista, para convocar un juego de máscaras, de caracteres que tentaron a la suerte.

El festival benéfico es una violenta hoguera de las vanidades donde se combate con gorgoritos violentos, abrazos cerrados y sonrisas afiladas. La pequeña hoguera de la Stratocaster de **Hendrix** en Woodstock 69 concentraba una intensidad proyectada hacia el futuro en espera confiada de la utopía. Así que, una vez cumplido cierto plazo, la generación siguiente se encargó de evaluar el alcance de esta proyección, el compromiso convertido en un juguete roto y patrocinado por alguna bebida gaseosa, y emitió inconscientemente un juicio sobre la marcha, sumándose a una masa ya en movimiento de destrucción.

Con el festival benéfico ya se vio que la figura del festival se movía con total desenvoltura dentro de la lógica contradictoria del simulacro. En Woodstock 99, hasta los baños de barro habían revenido cliché, y toda la mecánica surgida a partir de lo aparentemente libre confluía en el funcionamiento organizado de algo que convertía al festival en un parque de atracciones.



Se ha entendido que el parque de atracciones es la coartada referencial de la sociedad hiperreal para distinguir realidad y ficción, pero el Woodstock 99 supo romper con su diversión acartonada, con su realidad supuesta, para hacer confluir por un momento las líricas y las actitudes de grupos como **Rage Against The Machine**, de estilos como el hardcore, para que aflorase un momento de realidad, si acaso destructora, en todo aquel engranaje.

De esta manera Woodstock 99 deja una esperanza de acción paroxística para que *masa y poder* sean algo más que el enunciado de una reflexión que pertenece a tiempos pasados encarcelados por la Historia. Mirando con perspectiva, de las llamas de **Hendrix** a Woodstock 99, las hogueras son una esperanza tan fatal como necesaria, como saludable.



EPILOGO

A quien corresponda.

Cuando Raúl nos encargó un texto sobre el metal de esta década recién acabada, nos pidió también que no perdiéramos la perspectiva. Que no perdiéramos de vista al fan adolescente. Que no termináramos hablando para la burbuja del crítico de rock.

Este no deja de ser un libro de fans, pero pretendemos que lo sea en el mejor sentido. Nuestra intención es tratar al fan adolescente como a una persona inteligente, por eso nos hemos arriesgado a plantear unos textos mínimamente sustanciosos.

Los institutos están llenos de chavales con inquietudes que, tras tantear alguna respuesta frustrante, se refugian en el Jueves. Este texto pretende hacerles partícipes de que su aislamiento es ficticio. Hay otras realidades que satisfacen estas inquietudes. Forman parte de una red muy amplia de actitudes radicales que tienen sentido. Uno, en definitiva, puede decidir lo que quiere ser. Ese es el gran valor ejemplar del carisma de los artistas que admiran.

Más allá de esta idea, un texto como éste no puede adentrarse en profundidades intelectuales. Ni quiere. Concebimos nuestra situación abiertamente subjetiva y adogmática como una ventaja. Hemos planteado estos textos como un nudo de diálogos asistemáticos sobre la música que nos gusta. Hemos fomentando las paradojas y las contradicciones de los grupos, en vez de ponernos a resolver respuestas. Nos hemos puesto a charlar en voz alta sobre las sensaciones que nos provoca la música que nos gusta, y hemos abierto también silencios, vacíos y ausencias tremendamente elocuentes.

Hemos querido charlar sobre música, reflexionar y alucinar. Con todo ello podemos poco más que poner sobre la mesa un conjunto de actitudes radicales. Será opción de cada lector rellenar esta presentación con las actitudes de inquietud y curiosidad que pretendemos a lo sumo promover.

Tras estas páginas, del metal contemporáneo habría que decir que revisa de manera espontánea alguno de los defectos que abiertamente molestan a los detractores más cabales del heavy metal clásico.

Enriquecido por la crítica interestilística, por la postura lúcida del postpunk en sus muchas vertientes, cuando el acervo agresivo del heavy metal, su verdadero hallazgo estilístico, llega a las manos de músicos como **Pantera**, **Tool** o **Korn**, el sentido general de esta música ha variado cualitativamente. Las marcas míticas que desprende ya no redundan sobre dinámicas aglutinadoras más o menos prefascistas, ni se ampara en retóricas pueriles de capa y espada, ni establece simplones esquemas morales de buenos y malos. El último metal abunda sobre el último mito, sobre el mito del individuo desamparado, sobre la encarnación del ángel caído, sobre las circunstancias características del individuo moderno, en definitiva.

Ésta es la característica definitoria de un presunto metal al filo del 2000. Sirva como referencia positiva para tantos adolescentes tanteando una respuesta a la complejidad de la sociedad que les ha tocado vivir, y sirva también para desnudar definitivamente de tanto artificio gratuito a la necesidad que algunos sentimos de nutrirnos de violencia musical, a la necesidad de poner a prueba los límites de nuestra tolerancia de una manera tan física y tan inmediata. Debajo de donde tantos creyeron ver sólo depravación, ruido, violencia y estupidez, se escondía una postura elemental de sinceridad moral, diálogo límite y enriquecimiento práctico.



Las imágenes reproducidas han sido utilizadas únicamente como documentación gráfica de apoyo al texto.

Luis A. Abad

Metal XXI





Hace ya tres décadas que el heavy metal atrona nuestras orejas. ¿Es el metal una respuesta musical pertinente al momento actual? ¿Queda algo del espíritu original del heavy metal en las tentativas de los grupos actuales? En medio del marasmo mediático contemporáneo, en un panorama arrasado ideológicamente por políticas neoliberales, no solamente el heavy metal, sino el conjunto de prácticas contraculturales están cuestionadas.

Desde que el heavy metal se vio obligado a declarar que no es violencia quedó claro, por un lado, que la violencia sonora es el patrimonio más genuino que nos ha legado el rock en el último medio siglo, y por otro, que hay una constante presión social para rebajar esta circunstancia. De Korn a Today Is The Day, de Pantera a Nomeansno, de Fear Factory, Tool o Primus a grupos como Fantomas, Fugazi o Painkiller, recogemos un abanico de sensibilidades que actualmente pulsan la experiencia límite de la escucha; un montón de cosas muy *jevis*. Así, sin perder la óptica del fan, los autores de este texto repasan el pasado y presente de la música inscrita en la tradición hard en su sentido más amplio (del metal al core y más allá), para albergar un futuro posible a la reunión paradigmática de manadas de jóvenes en torno al ruido.

